تکاپو

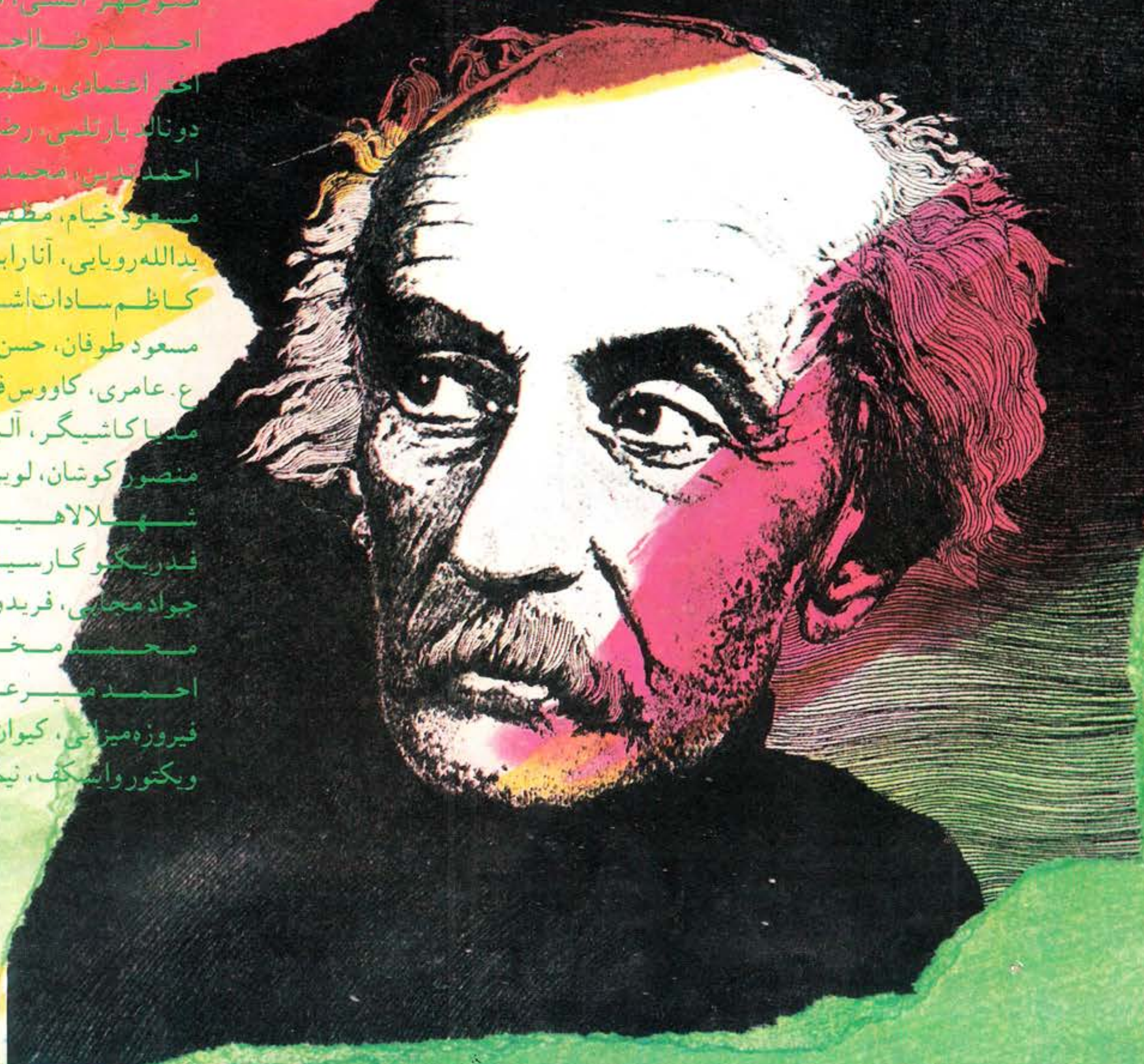
تدارک صدمین سال تولد نیما

گفتگویی گمشده با نیما یوشیج

صداهای انقلاب شعر ایران

گزارش رضا براهنی به نسل بی‌سن فردا

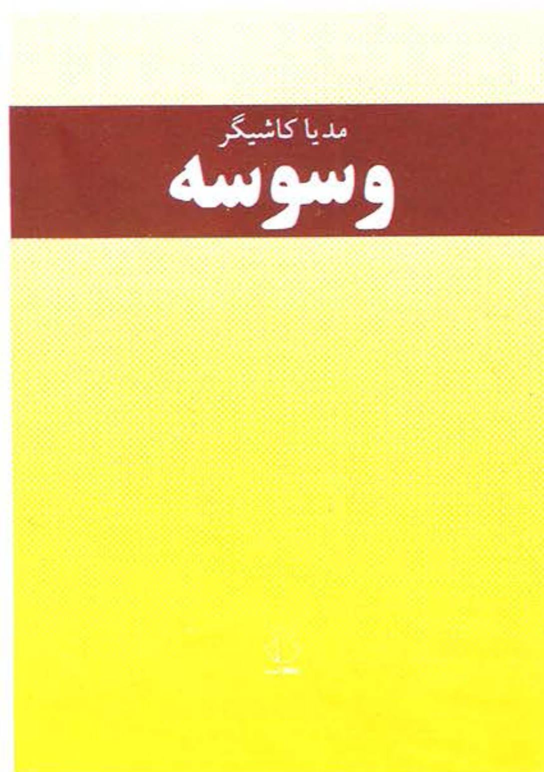
منوچهر آتشی، ادونیس،
احمدرضا احمدی،
اختر اعتمادی، منصور اوجی،
دونالد بارتلمی، رضا براهنی،
احمد تدین، محمد حقوقی،
مسعود خیام، مظفر رویایی،
یدالله رویایی، آنا رابرت بلانر،
کاظم سادات اشکوری،
مسعود طوفان، حسن عابدینی،
ع. عامری، کاووس فیروزمند،
مدیا کاشیگر، آلبر کامو،
منصور کوشان، لوییزه گلوک،
شهلا لاهیجی،
فدریکو گارسیا لورکا،
جواد مجابی، فریدون محرر،
محمد مختاری،
احمد میرعلایی،
فیروزه میزانی، کیوان نریمانی،
ویکتور وایسکف، نیما یوشیج.

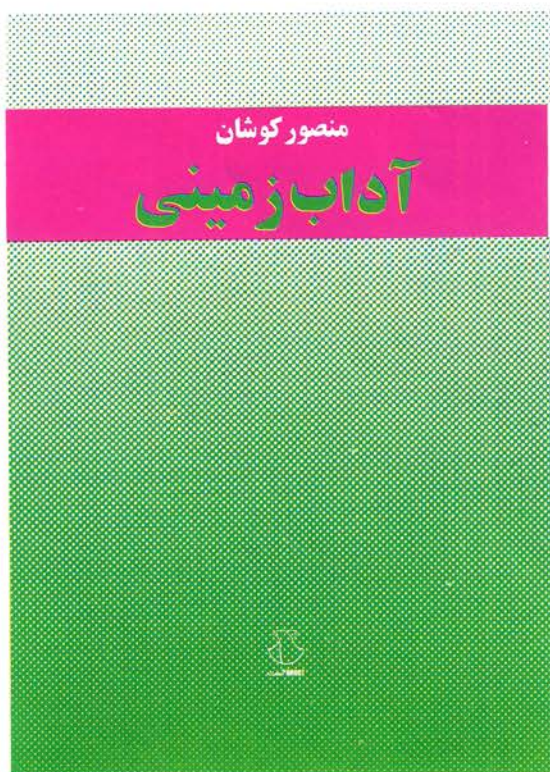


۱

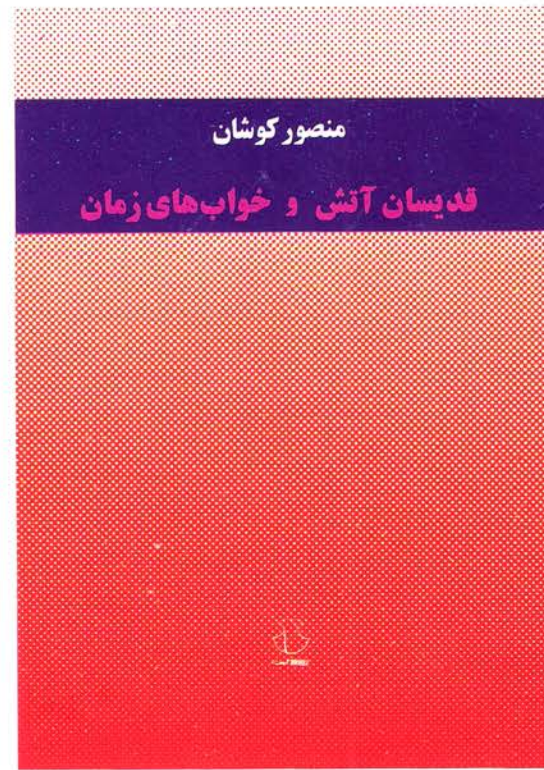
دوره نو، شماره یکم
اردیبهشت ۱۳۷۲
۱۲۰ تومان

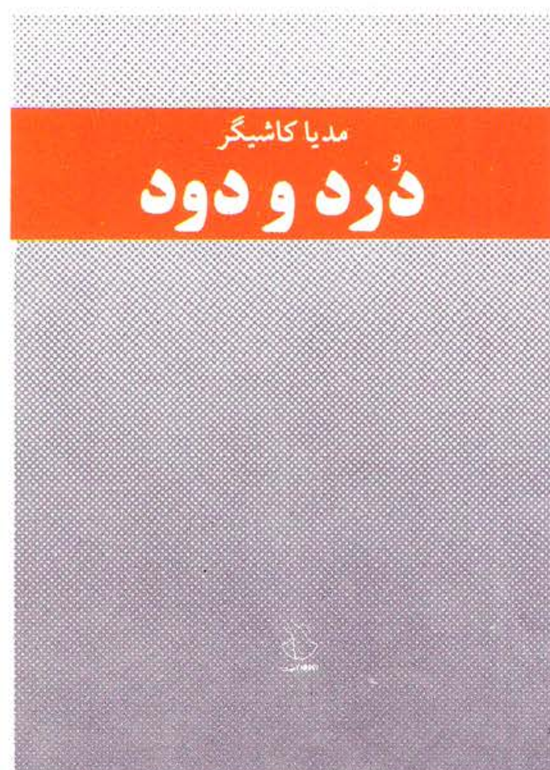
انتشارات آرست منتشر کرده است:











تهران: صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۲۲۲۳۴۰۱-۲۲۲۲۰۷۸



اجتماعی، فرهنگی، هنری
شماره پیاپی ۱۲
دوره نو، شماره ۱
اردیبهشت ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه ۱۲۰۰ ریال
صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
سکینه حیدری



طرح روی جلد:
ضیاءالدین جاوید
طرح‌ها:
فریدون کوچکیان
شهریار یغمایی
سیامک خازنی
شهرام سیف
عکس‌ها:
و. عامری
طراح و امور هنری:
هایده عامری ماهانی
مدیر داخلی:
فریدون کوچکیان
امور دفتری، رویداد، نسخه‌پردازی:
هومن عباسپور
علی‌رضا دولتشاهی
امور آتلیه، پیگیری و شهرستان‌ها:
مجید کشوری
امور مشترکین:
مهرافروز فراکیش
نظارت و امور فنی:
آرست
حروفچینی:
کلید کلام ۲۲۷۹۷۶۶
حروفچین:
حمیرا پارسا
لیتوگرافی: **فام**
چاپ و صحافی: **صنوبر**

نشانی:
صندوق پستی: ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۲۲۲۳۴۰۱

تکاپو

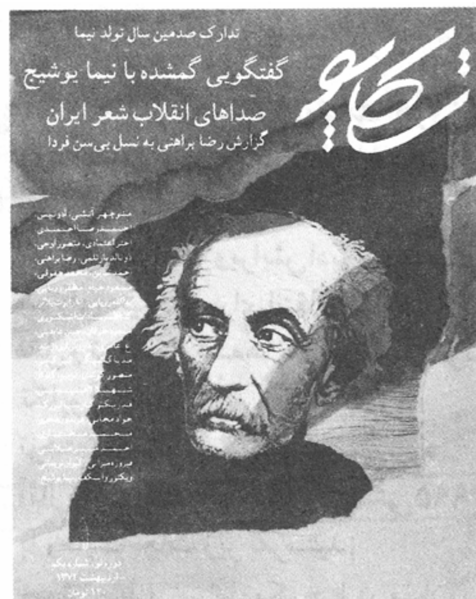
عرصهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

□□□

- □ **شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.**
- □ **شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.**
- □ **نقل و ترجمهٔ نوشته‌ها با اجازهٔ کتبی نویسندگان و تکاپو آزاد است.**
- □ **نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.**
- □ آثار خود را به‌نشانی صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:

- خوش‌خط و خوانا، یک خط در میان، بر یک روی صفحه بنویسید.
- تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.
- چکیدهٔ مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.
- اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.
- شماره‌های زیرنویس‌ها را به‌طور پشت‌سرهم بنویسید و شرح آنها را در صفحهٔ آخر بیاورید.
- ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

□ **برای تکمیل‌تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی‌تر و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.**



تدارک صدمین سال تولد نیما
تکاپو
گفتگویی گمشده با نیما یوشیج
صداهای انقلاب شعر ایران
گزارش رضا براهنی به نسل بی‌سن فردا

پوزش از نویسندگان و خوانندگان

به دلیل تراکم مطالب، بسیاری از نوشته‌ها، به‌ویژه مربوط به بخش‌های خاطرات، گفتگو، ادبیات کهن، اسطوره، شعر، داستان و از آن جمله کلیهٔ مطالب و اسناد و عکس‌های مربوط به بزرگداشت «صادق هدایت» امکان چاپ و انتشار در این شماره را نیافت، امیدواریم در شماره‌های آینده پاسخگوی تمام عزیزان باشیم و هرچه سریع‌تر شمارهٔ ویژهٔ صادق هدایت در اختیار علاقه‌مندان قرار بگیرد.

منصور کوشان

روزنه

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هردم
جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها
حافظ

در روزگاری که آفرینش یک اثر ادبی- هنری را هم دیگر اجری نیست و از حاصل تلاش‌ها و تنهایی‌ها، تنها «عرق‌ریزان روح» می‌ماند، چرا و چگونه کسی تمام مرارت‌ها و مصایب انتشار یک نشریه را ــ که امری به‌دقت جمعی است ــ بر خود و دیگران روا می‌دارد؟

پاسخ دقیق این چرایی، در نفس عمل و در اتفاقی است که می‌افتد و چندان نیاز به پاسخی دیگر ندارد و اگر پاسخی هست، به این خاطر است که همیشه و نه‌تنها امروز، انتشار هر نشریه‌ی نو، در معرض گفت و شنودهای بسیار قرار می‌گیرد. درواقع، تا آنجا که این **محمل** اجازه می‌دهد، آنچه را بازگو می‌کنم که به نوعی **مشی** مجله را نیز تشکیل می‌دهد:

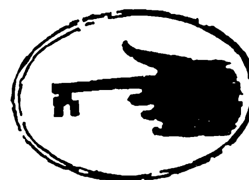
بیرون شدن از خود. فراتر رفتن از منیتی که در لحظه‌ی آفرینش زیبا، جذاب و خلاقه است، اما پس از آن، هم‌زمان با جدایی هنرمند از اثر، زشت، گریزاننده و سترون می‌شود.

مشیی که وامی‌داردمان، از همین آغاز، همه را دعوت به همکاری کنیم:

از تمام شاعران، داستان نویسان، منتقدان، نویسندگان، پژوهشگران و به‌طور کلی هنرمندان و فرهیختگانی که احساس مسئولیت و تعهدی نسبت به فرهنگ جامعه‌ی امروز دارند. کسانی که رسالت هنرمند امروز را خلق آثار ادبی و هنری در کنار فعالیت‌های فرهنگی- اجتماعی می‌دانند. یقین دارند تنها با پای‌بند بودن، وابسته بودن به عقیده‌ای خاص، مرامی را تبلیغ کردن، فرهنگ جامعه صیقل نمی‌یابد، از آن منشوری بلورین، برتافته از فرهیختگان جامعه، به‌وجود نمی‌آید. کسانی که اعتقاد دارند **وحدت در کثرت اضداد**، افراد یک جامعه را به‌سوی آزادی سوق می‌دهد و **ضامن آزادی بیان و اندیشه** می‌شود. عزیزانی که صبر و تحمل شنیدن، خواندن و دیدن اندیشه‌ها و سلیقه‌های دیگر را دارند. باور دارند اعتلای جامعه و رشد فرهنگی، ادبی و هنری آن، در اعتلای افراد آن جامعه است: یعنی، امکان دادن نه‌تنها به تمام افراد جامعه، که به تمام بنی‌بشر.

هم‌صدای نیمای بزرگ فریاد برمی‌آورم: یک دست بی‌صداست.

قایق نجات شعر، داستان، رمان، نقد و به‌طور کلی ادبیات





امروز، نقاشی، نمایش، سینما، و هنر امروز بیش از این به گِل می‌نشیند اگر بیش از اینش بخواهد هم‌آبشخور دیروزیان باشد. به یقین این باور همگان خواهد بود که بیشترین مسئولیت هرگونه تیرگی و خراش بر ادبیات و هنر امروز، بر دوش کسانی است که امروز، بر رأس هرم ادبیات و هنر این سرزمین جای گرفته‌اند و نقطه‌ی عطف دیدگاه فرهنگی جامعه‌اند.

ادبیات امروز و به‌طور کلی فرهنگ جامعه، امروز بیش از هر زمان نیازمند گام‌های توانمندی است که بتوانند آن را از چنبره‌ی سردرگمش بیرون آورند. بتوانند پیش از همه‌گیر شدن ویدیو و همگانی شدن ماهواره، آن را به چنان اعتلایی برسانند که در بطن جامعه نضج گرفته باشد. وگرنه، چندان راهی نمانده تا رسانه‌های مشعشع و مذبذب، همین پیشینه‌ی ادبی را هم از اذهان بزدایند. به یقین اگر امروز به خود نیاییم، ادبیات فردا بادکنکی می‌شود با ریسمانی بسته به شاخکی سترون. اگر همگان دانش و تجربه‌شان را در اختیار همدیگر بگذارند و بخواهند دیگران نیز بر وجه‌های هرم ادبیات و هنر ببالند و کمک کنند تا همه به رأس آن نزدیک شوند، اجازه نداده‌اند **خودجوشی** و فوران ادبیات و هنر، شاخک‌های حسی‌اش را از دست بدهد و **قابل کنترل از راه دور** بشود.

نسل‌ها در کنار یکدیگر می‌بالند و در این تجربه است که حلقه‌های به‌هم تنیده و متبلور اندیشه‌ی واقعی و بزرگ یک قرن می‌شوند. در این تجربه است که **طرح نو** پیش می‌آید و نسل سوم به‌عنوان میراث‌دار نسل یکم (که تجربه‌ی قرن پیشین خود را در اختیار دارد) امانت‌داری می‌شود با **طرحی نو**. سقف‌های پیشین را می‌شکافد و به فراخی و رهایی از قیود می‌اندیشد. نو را جایگزین نو می‌کند. نو را **نو** زمانه‌ی خویش می‌داند. ادای دین به پیشینیان را، در فراتر رفتَن از آنچه هست، می‌بیند. دانش و تجربه‌ی دیروز را در هم می‌آمیزد تا بتواند با **خلاقیت امروز**، فردایی بهتر را پی‌ریزی کند. از تجربه و «جسارت» نمی‌هراسد.

انسان نیازموده از هرگونه اتهامی مبرا است، اما بر هنرمند فرهیخته روا نیست که با چنین دورخیزی از فعالیت و تلاش در راه اعتلای ادبیات و هنر جامعه‌اش سرباز زند و کج خیالی‌های منفعلین اندیشه‌های واپسگرا (از چپ مضمحل و فاسد تا راست پوسیده و مرتجع) را به خود راه دهد. بر او است که بر همه‌ی کج‌خیالی‌ها و کژی‌های انسانی بشورد و «خود» وجودی‌اش را کثرت بخشد. مگرنه این‌که هنرمند با انتشار هر اثری، خود را منتشر می‌کند و با اندیشه‌اش از کثرت به وحدت می‌رسد، پس **این میدان، کو گوی؟**

عاملان این نشریه ــ چنانچه وظیفه‌ی هر نشریه‌ی ادبی و هنری است ــ بر آنند تا از همین آغاز کار، ملزم به رعایت این قاعده باشند:

بکوشند با هر عملشان، خودشان، اندیشه‌شان، خلاقیتشان را به‌سوی **کثرت گزیده** سوق دهند تا سریع‌تر و سهل‌تر به نیاز درونی خود، همانا اعتلای شرایط اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی جامعه و نفس عمل انتشار نشریه پاسخ داده باشند:

ذره‌ای شوند از کل متشکل. کلی که از وحدت «من»ها، «اندیشه»ها، و «سلیقه»های گوناگون درست می‌شود تا جامعه‌اش ــ دست کم مخاطبانش را ــ نیز به تشکل و وحدت برساند. می‌کوشند نسبت به وظیفه‌ای که بر عهده دارند، ادای دین ــ هرچند کوچک ــ کرده باشند.

بنابراین، این نشریه می‌کوشد به مدد و تلاش هنرمندان و فرهیختگانی منتشر شود که هر کدام، به سهم خود، در شیوه‌های پاسخگویی به نیازهای روحی بشری، دست کم، بر یک شیوه مسلطند، در آن تخصص دارند و روزنامه‌نگاری را هم ــ به معنای قلم زدن در زمان و مکان محدود ــ کم و بیش می‌دانند. پس، همه بر این ادعایند که نشریه‌ای شکیل، پر محتوا و مسئول راهی جامعه کنند و به‌شدت از شیوه‌های رایج و متعارف «روزنامه‌نگاری» ــ بی‌آن‌که بخواهند اندکی از اجر و تخصص روزنامه‌نگاران بکاهند ــ پرهیز می‌کنند. در یک کلام، این نشریه تلاش می‌کند مکمل و راهمایی باشد برای آثار هنرمندان معاصر سراسر گیتی، به‌ویژه هموطنان و فارسی‌زبانان.

این نشریه می‌خواهد محملی باشد برای همه‌ی کسانی که حرفی برای گفتن دارند. به‌دنبال معرفت نو اند. امری که به‌خودی خود، نشریه را از سمت و سوهای خاص ایدئولوژیک بازمی‌دارد. اجازه نمی‌دهد اندیشه‌های جزمی عرصه‌ی فعالیت را از دیگران بازدارد. همچنین که هیچ واهمه‌ای از انتشار و بیان اندیشه‌های گوناگون و مخالفی ندارد که در راستای اعتلای شرایط انسانی نضج می‌گیرند و در چهارچوب قانون اساسی و آیین‌نامه‌ی مطبوعات مطرح می‌شوند.

این اعتراف سختی‌ست که به‌رغم تلاش‌ها، به‌ویژه به دلیل واقعیت‌ها، هنوز هم نشریه‌ی منتشر شده، کم و کاستی‌های فراوان دارد. اما با امید به تداوم و دریافت نظرها، پیشنهادها، انتقادها، هم‌فکری‌ها و همکاری‌های عزیزانی که هنوز هم سره را از ناسره بازمی‌شناسند و برای این فرهنگ، ادبیات و هنر این سرزمین کهن دل می‌سوزانند، انتشار شماره‌های نخستین را (با آگاهی بر ضعف‌هایش) برخود روا داشته است. خواسته است محملی به‌وجود آید با درهای بسیار، اما تنگ. روزنه‌های کوچک اما پر نور. خواسته است همه بتوانند در آن سهمی داشته باشند، اما در سطحی معتبر. خواسته است همه امکان بیان اندیشه‌شان را بیابند، اما در شکلی مطرح. پس، در حقیقت ضامن اعتبار و موفقیت ما، شمایید. شمای خواننده که به‌راحتی می‌توانید همصدا و همکار ما باشید.

و اما...

دست شما را می‌فشارم

۱۳۷۲/۱/۲۰

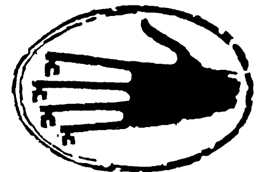
رضا براهنی

پیشنهادی برای یک جشن

درست نمی‌دانم چگونه جشن تولد برگزار می‌کنند. هرگز برای خود جشن تولدی نگرفته‌ام. و جشن تولد بچه‌هایم هم درواقع جشن تولد نبوده؛ چیزی بوده خودجوش که ناگهان به چیزی شبیه جشن تبدیل شده است. ولی راستی، جشن تولد را چگونه برگزار می‌کنیم؟ سؤال من مربوط به جشن تولد آدمی نیست که حضور جسمانی دارد، و پدر و مادر و بچه و همسایهٔ دیوار به دیوار هم نیست. راجع به سالگرد تولد موجودی پنجاه یا شصت ساله هم نیست. سؤال من مربوط به چیزی وسیع‌تر از اینهاست؛ جشن صدمین سال تولد یک شاعر بزرگ را چگونه برگزار می‌کنند؟ اگر ما همه معترف به بزرگی او باشیم، مقدمات جشن صدمین سال تولد او را، چند ماه یا چند سال پیش از فرارسیدن آن جشن، باید فراهم کنیم؟ یک سؤال دیگر: آیا ما بلدیم جشن بگیریم؟



وقوف ما به تشریفات مرگ از اِشراف، بر مراسم جشن بمراتب بیشتر است. چرایش را نمی‌دانم. شاید علتش آن باشد که ما مثل بعضی ملتها، و یا بیش از بسیاری از ملتها، در هالهٔ مرگ زندگی می‌کنیم. شاید دلیلش این باشد که مهابت مرگ را، مهابت جدایی عزیز و یا عزیزانی را، می‌پذیریم، ولی انگار میلاد انسان را فخر حقیری می‌شماریم. در حالی که اگر تولد عزیزی نبود، مرگ آن عزیز هم وجود نداشت. شاید ما ادب و هنر مردن و گریستن بر مرده را بهتر از آداب و تشریفات تولد و شادی کردن می‌دانیم. سؤال اصلی این است: آیا نمی‌توانیم به‌عنوان نمونه هم شده یک جشن درست و حسابی بگیریم و بین دو کفهٔ ترازو، یعنی کفهٔ مرگ و کفهٔ زندگی، توازن از دست رفته را برقرار کنیم؛ آیا نمی‌توانیم، اگر نه برای عبرت دیگّران، دستکم به‌عنوان سرمشقی برای فرزندان خود، اشکهامان را پاک کنیم و وجه مثبت قضیه را پاس بداریم؟ چه فرجه و فرصتی برای آماده کردن مقدمات این جشن لازم داریم؟ آیا ما خود، آن توجه و فرصت و مقدمه نیستیم؟ و یا اینکه دیر شده و ممکن است نتوانیم از عهدهٔ کار بربیاییم؟



مردی که من پیشنهاد می‌کنم صدمین سال تولد او را جشن بگیریم، در سال ۱۲۷۴ شمسی به‌دنیا آمد و در سال ۱۳۳۸ از دنیا رفت. شصت و چهار سال زندگی کرد. اگر اکنون زنده بود، مردی نودو هشت ساله بود. دو سال بعد، صد ساله می‌شد. نام او،



مهم‌ترین نام فرهنگ ادبی چند قرن اخیر است. از عصر حافظ به این سو، شاعری به جرأت او، و اهمیت او نداشته‌ایم. پیشنهاد می‌کنم صدمین سال تولد او را جشن بگیریم و این دو سال را صرف تهیهٔ مقدمات آن جشن بکنیم.

زندگی او، زندگی بسیار نجیب و بسیار فروتنی بود. با چشم تیز بینش، نیم قرن تمام جامعه و تاریخ خود را پایید. سراسر تاریخ و فرهنگ گذشته خود، و فرهنگ و تاریخ معاصر خود از جهان را درونی خود کرد. درونش، دستور زبان بشریت در قالب شعر بود، و بیرونش‌نجیب، دیبا و دوست‌داشتنی. برق مهربانی، تنهایی و درد ادراک از نگاه همان نخستین عکسهایش می‌تابید، و نقاب چهرهٔ پس از مرگش، چهرهٔ مرگی است آرام که از هیچکدام از کرده‌های خود نادم نیست و جهان را به رضایت خاطر ترک گفته است. انگار مثل نامی که خود برای خود انتخاب کرده بود، مرگش را هم خود برگزیده است. لازم نیست از شعرها، نامه‌ها، قصه‌ها، مقاله‌ها و رهنمودهایش به شاعران و نویسندگان جوان عصر خود چیزی نقل کنیم. همه را همگی از برداریم، مثل «تصویری از او به برگشاده.» نیم قرن در خدمت شعر بود، نیم قرنی که بیش از سراسر قرنهای گذشته، عصر شگفتی بود.

در کشوری زیست که در عصر تحولات کنونی، سنگ زیرین آسیاب بود. رسیدن به شهرت جهانی از زیرپای «پای تا سر شکمان» محال بود. و او، اصلاً در آن خطها نبود. او جهانی بود، به صورتی خاص بزرگان. با همهٔ شاعران بزرگ عصر خود، از راه مخفی درون بزرگ خود در تماس بود. با کمی فاصله، معاصر بیتس، پائوند، الیوت، والری، سن ژون پرس، ریلکه و کاوافی بود؛ و از درون، برغم فاصلهٔ هزاران سال تمدن، دوشادوش آنان حرکت می‌کرد، با این فرق که رهبری‌ای که او برای نسلهای بعد از خود تعبیه کرد، کاری بمراتب شاق‌تر از هدایت آن بزرگان دیگر بود. با ابزارهای محدود، در زبانی که در آن سوی جهان، همه گمان می‌کردند تنها از دیدگاه باستانشناختی درخور مطالعه است، بنیاد آن دیدگاه باستانشناختی را یکسر فرو ریخت و زبان شعر جدید ایران را درست از قلب زبان مردم عصر خود آفرید. انسانی درخشان که از درد درون و حکمت سینهٔ پاک خود، زبان و بیان و آهنگ شعر خود را بنا گذاشت و نزدیک شدن به هستی طبیعت، به طبیعت هستی و معنای هستی را به همگان آموخت. نه قدرت، او را به سوی خود جلب کرد، نه پول، نه مقام، نه محبوبیت در میان خواص و عوام. تنها به عهدی پرداخت که سرشتش او راملتزم آن کرده بود. انسانی متفکر که هرگز در پشت سر این یا آن فرد، گروه، حزب یا دارو دسته پنهان نشد، و سوار آنها نیز نشد تا مدام، تحسین و آفرین جانبداران آنها را بشنود. از هیاهو و غوغا و رجاله دوری می‌گزید. مردی درخود و برای خود، میان دیگران و برای دیگران؛ ترکیبی از نیکیهای بدیعی فردی و اجتماعی، که در کانون آن، زیبایی روح و روان انسان و مبارزه با زشتی و پلشتی ناشی از روابط شوم تاریخی تحمیلی بر آن انسان قرار داشت. شاعری که به محض تشخیص کارآیی هنری افراد، به پرورش آن همت گماشت. همسایه‌ای خیراندیش که حرفهای شاعرانه‌اش آویزهٔ گوش عشاق شعر شد. خردمندی مجهز به خرد عصر خود، فرزانه‌ای مخالف خرافه و قهقرا و ارتجاع، بریدهٔ از ظلمت گذشته و امید وار به آیندهٔ درخشان فرهنگی مبتنی‌بر اندیشه که میراث بینش او بود. پاک، به نسبتی که تنه به مطلق پاکی می‌زد؛ و هنرمندی در رگ و پی، در حس درون، در ذهن و در سینه، در رفتار و در بیان، در زندگی و در هنر که خود تمامی زندگی اوست. مردی که زندگی خود را چون ورقی پاک بر کتاب نه چندان قطور پاکان جهان نوشت؛ و از معجون درد و عشق و شکست و مهر، بارویی بالا بلند برافراشت که مایهٔ غرور انسانهای دردمند عصر او و نسلهای بعدی بود. مردی که امید و نومیدی مردم و ملت خود را زیست و حضور ملتی درونی را گوشزد کرد، که ملتی از آن آینده هم بود، ملتی که باید در برابر آزمندی و ستم بیرون، از هر نوعش قد علم کند تا جهان به آزادگی و آزادی و زیبایی گردن نهد. مردی به‌دنبال محال، که بخشی از محال را ممکن کرد، و پدیده‌ای چون خود را که در شعر فارسی محال می‌نمود، به سوی امکان پرتاب کرد. دو سال بعد از این، صد ساله آدمی غرق در شبابی پایان ناپذیر. انسانی بزرگ به نام نیما یوشیج.

پیشنهاد می‌کنم برای بزرگداشت او نخست کمیته‌ای به نام «کمیتهٔ برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما یوشیج»، مرکب از سرشناس‌ترین چهره‌های فرهنگ و هنر و ادبیات معاصر ایران تشکیل دهیم، و بعد زیر نظر آن، خود جشن را در سال ۱۳۷۴ برگزار کنیم. نظر شما چیست؟ 

جواد مجابی

خلاف آمد عادت



نمی دانم اگر نوروز ما مثل ژانویه در قلب زمستان بود، یا مثل سال قمری محرمش در فصل‌های مختلف سال سرگردان بود تکلیف ذوق‌آزمایی آنهمه سرمقاله‌نویس که آغاز سال نو را با شکوفه و سبزینه و بهار طبیعت و این حرف‌ها گره زده‌اند چه می‌شد؟ آن انشاهای دلگرم کننده «... اکنون که بهار طبیعت گل افشان شده، نیز چون شکوفه‌های بهاری رسته از سرمای زمستانی باید...» به چه کار می‌آمد و اصلاً این تصویر جا افتاده در ذهن‌ها از کجا و کی رسم رایجی شده که سردبیران رسانه‌ها مردم یک کشور را در فصل آخر سال هیولایی به خواب زمستانی اندر شده یافته‌اند که باید در آغاز سال از خواب عمیقش برخیزد مشت کوبان بر سینه و خمیازه‌کشان، ناگهان چون شکوفه‌های بهاری دست‌افشان و پاکوبان در خیابان‌های شادی و امید ظاهر شود و سال نوینی را پر از شوکت و عظمت... دروغ تا به کی؟

چرا نباید در مقاله نوروزی به‌جای خیالپردازی‌های باسمه‌ای بهروزی و پیروزی موعود، خطر تجزیه، جنگ داخلی سقوط اخلاقی فراگیر، گسترش غارت و آزادی و عدالت (اگر خدا نکرده واقعیت دارد و روندی آشکار و حقیقی است) مطرح شود لابد چنین خطری در کمین مردم ما نیست که حرفی از آن نمی‌زنند. وگرنه ندانستن یا لاپوشانی آن چاره‌ی درد نیست شاید گمان می‌برند بهاریه‌های لبالب از شکوفه و عطر بهار، چرت کوتاهی را در وسط معرکه مصایب سبب می‌شود.

□□□

رسم رایج دشمن آگاهی و ذهن بیدار است. رسم رایج در هر چیز احکام باسمه‌ای خود را دارد حتا در یک نشریه نو پدید با هر نشریه‌ی نویی این مطلب برای هزارمین بار عنوان می‌شود که «... ما آمده‌ایم تا رسمی نو بیاوریم تیول و وامدار کسی نیستیم، جزء جناح و جبهه‌ی خاصی نبوده‌ایم، آزاداندیش بوده و هستیم و حتما خواهیم بود، انحصار طلبی در خون ما نیست، ادبیات و هنر و دانش راستین فقط همان است که ما عرضه می‌کنیم.» و همینطورها. هرچند نفری که جمع می‌شوند تا نشریه‌ای بسازند غالباً یا شیفته افکار خویشند یا علاقه‌مند به مسایل و محورهای مشترکی که گردهمایی آنان را امکان پذیر کرده است. برای هر گروهی کسان دیگر عملاً دگراندیش خواهند بود. نوشتن این مطلب که درهای این نشریه به‌روی همه (حتا دگراندیشان؟) باز است مسأله‌ای را حل نمی‌کند مگر اینکه نشریه در

عمل ثابت کند که مستبد، انحصارگرا، مأمور یا محدودیت پذیر نیست.

البته همیشه یک عامل ذاتی در رسانه‌ها علیه محدودیت و مصلحت‌های خاص یا انحصار طلبی صاحبانش عمل می‌کند. مخاطبان شما پس از مدتی از تکرار چند اسم خاص یا مطالب مکرر و هدایت شده، خسته می‌شوند، نشریه را نمی‌خرند به‌سوی دیگری می‌روند. ساز و کار اصلی روزنامه و مجله اصولاً با تعصب و انحصار و تحمیق سازگار نیست هر نشریه‌ای که از تنوع پذیری، آزاد اندیشی پیوندهای فرهنگی، نوآوری تن زند مگر با بودجه آشکار و پنهان دولتی اداره شود وگرنه پول کاغذش را هم درنمی‌آورد.

تاریخ را ما نمی‌سازیم و از ما هم شروع نمی‌شود، تافته جدا بافته نیستیم، شرایط کسی را زیر خط و کسانی را بالای خط قرار داده است و این خط در مجموعه بزرگی که افکار عمومی نامیده می‌شود دایم اهتزاز دیوانه‌واری دارد. ما در دنیایی که پیش از ما بوده و بعد از ما هم ادامه دارد زمانی در جایی کار و زندگی می‌کنیم که هیچ فرزانه‌ای را چنین روزگار مباد.

اگر این جاده خاکی دیولاخ است، تصورات شاعرانه فردی یا توهم جمعی ما آنرا شاهراه نخواهد کرد.

واقعیت این است که این یک سرنوشت خاورمیانه‌ای است و تو در شرایط زمانی و مکانی این منطقه گرفتار آمده‌ای که ظاهراً از آن گزیری نیست. گفتم ظاهراً چرا که شرایط درونی و ذهنی آدمی پابست آن نیست. تو می‌توانی از نظر ذهنی خودت را آزاد کنی نه به ادعا و دروغزنی برای فریب دیگران بلکه با انسان مترقی بودن، با جهانی اندیشیدن، به‌خاطر خود به خاطر مردم شریف و معترض و مقاوم ماندن. رسم رایج می‌گوید همرنگ جماعت شو با سری که درد نمی‌کند. خلاف آمد عادی اما تو را به‌راهی دیگر می‌کشاند، دستکم تو همینطور که در جاده‌ی خاکی شلنگ انداز می‌روی یا بر سنگی نشسته عبور دیگران را نظاره می‌کنی می‌توانی خیال شاهراه‌های آینده را در ذهن بپروری و بر زبان آوری بی‌آنکه مدعی ساختن این شاهراه باشی یا دیگران را اسیران زبون دیوار چین‌ات کنی.

انسان با رویاها و امیدهای پیشتاز خود از غار تا امروز و از امروز تا امروز دیگران را هم طی خواهد کرد و تا فردای جمعی ساکنان بی‌تسکین این سیاره نیز خواهد رسید.

در هر مرحله از تاریخ، فردی، گروهی با اعتراض به وضع موجود، به رسم رایج، به قوانین و آیین‌های ابدمدت، چشم‌اندازی دیگر ترسیم کرده‌اند، بدیهی است که در جامعه سنتی این کسان نامحبوب باشند و طرد شدنی و سر ایشان آتش و نفت و بوریا باشد که تاریخ، و تاریخ جهان پر از این شقاوت‌های نفرت‌انگیز است.

در آستانه قرن بیست و یکم انسان نوآور ظاهراً نباید نامحبوب باشد و باید تحمل شود. تاریخ این تجربه را پیش روی ما قرار داده که همه چیز در گذر تغییر است و هیچ چیز آن‌سان که بوده برقرار نمی‌ماند حال اگر جایی فکر نو، رفتار نو مقبول نمی‌افتد می‌دانیم که ساز و کار اصلی جهان مقتضایی جز این دارد.

واقع‌بینی تخت یک مرتاض است که روی آن کسی خوابیده یا او را خوابانده‌اند که مرتاض نیست، آدمی عادی است که از میخ و سیخ خوشش نمی‌آید. خود او ـ و دیگران که البته کمتر از او خبر دارند ـ می‌دانند که این شرایط رنج‌آور است نا انسانی است، بی‌عدالتی احمقانه‌ایست. اما این تخت هست و تو روی آن خوابیده‌ای و آفتاب لبخند زنان هر صبح ترا می‌پاید که بی‌قرار و ناآرام می‌جنبی و می‌لولی. آفتاب به تو نمی‌گوید مرتاض شو که تحمل کنی و نمی‌گوید که چه کن تا چنین نباشی. اما آفتاب در سفر دراز خود بر واقعیت‌ها و تخت‌های دیگری هم گذر دارد که پناهگاهی از آرامش و تأمل و رفاه است و ترا هم فراموش نمی‌کند که چه دشوار روزگارت را هدر کردی.

کاظم سادات اشکوری

راه دراز و مجال کوتاه

روزنه‌ای گشوده شده است تا به دوردست‌ها بنگریم و از اکنون فاصله بگیریم. درنگ در کنار ساقه‌ای که تازه از خاک روییده است اگر به قصد تأمل باشد ستودنی است و اگر به قصد اقامت باشد ما را چندان علاقه‌ای به این کار نیست.

پی بردن به راز رویش و آفرینش دشوار است، از این رو «شعر» نیز دشوار است. آسان پسند نباشیم و شاعر را، اگر به شیوه‌ی ما و پسند خاطر ما سخن نمی‌گوید، از خانه‌ی دل نرانیم. با او سفر کنیم که هر مسافری که قدم به راه می‌گذارد رنج سفر را نیز به جان می‌خرد. تنها وظیفه‌ی شاعر نیست که راه ناهموار را به قصد رسیدن به دشت بی‌انتها، پشت سر بگذارد؛ بلکه خواننده نیز، برای این که به راز سفر ذهنی پی برد، بهتر است با شاعر همراهی کند.

اکنون این سفر آغاز شده است. برویم. راه دراز است و مجال کوتاه.



محمد مختاری

شأن شعر

نوروز امسال که سنگ بسیار کوچک گور زنده یاد اخوان را، که هیچ چیز هم جز نامش بر آن ننوشته‌اند، در گوشه‌ی پرتی از باغ بزرگ آرامگاه فردوسی دیدم، به یاد روز تشییع جنازه افتادم که تقاطع خیابان زردشت و ولی عصر بند آمده بود. خانمی پرسید: باز چه خبر شده است؟ و چون فهمید که شاعری درگذشته است گفت: چه عجب که یکبار هم خیابان به‌خاطر یک شاعر بند آمد.

شأن اخوان البته در کوچکی و بزرگی نشانه‌ی آرامگاهش نیست. اما غربت این سنگ هم انگار با غربت شعر امروز بی‌رابطه نیست.

این غربت خود خواسته البته شأنی است که هر شاعری در هر کجای جهان به خود روا می‌دارد. اگرچه هرجای جهان نیز درخور اعتلای فرهنگی خویش به درک و تجلیل آن می پردازد. اما «شأن غریب شعر امروز» در سرزمین ما که مهد شعر بوده است، به‌راستی غم‌انگیز است. به‌ویژه که شعر امروز در اساس به کارکرد اصلی خویش گراییده، و خواسته است خودش را همان گونه بنماید که هست. بی‌هیچ بند و بستی به قدرتی، و بی‌هیچ شایبه‌ای از عافیتی. اگرچه شاید همین امر نیز سبب شده است که از توجه عام به‌دور ماند.

توجه عام البته همواره به چیزهای دیگری جلب می‌شود. آدم‌های عادی یا عامی به هزار و یک دلیل تاریخی و اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و... همواره از شأن فرهنگی برکنار مانده‌اند. گاه به این برکنار ماندن خود نیز نازیده‌اند، یا به چنین مباهاتی تشویق شده‌اند. همیشه کسانی بوده‌اند که چنین شأنی را به‌زیان خویش می‌یافته‌اند. و آدم‌های عادی را از آن برحذر می‌داشته‌اند. درد آدم‌های عادی را از درد اهل فرهنگ جدا و متفاوت می‌نمایانده‌اند. از اینرو، شعر در عین فراگیری، غریب می‌مانده است. و امروز این غربت تا حدی است که حتا ناشران که نزدیکترین کسان به اهل قلم باید باشند، و نشریه‌ها که بی‌شعر امورشان نمی‌گذرد، نیز چنان که باید به شأن شعر نمی‌اندیشند.

برای آدم‌های عادی البته چنین مشغله‌ای یکسره عبث است. یکی از همولایتی‌های من، روزی به لهجه‌ی خودمان می‌گفت: هَمی که مِگِنَ شما شعر مِگِن، ما هی چَن بِه‌تان مِدن؟

آدم عادی یا عامی نه فایده‌ای در شعر می بیند، و نه شأنی برای آن می‌شناسد. برای او چه فرق می‌کند که امروز به شیوه‌ی رودکی شعر سروده شود یا به گونه‌ی نیمایی؟ یا شعر از هویت نیمایی و شاملویی نیز فراتر رود؟ اصلاً برای او چه فرق می‌کند که شعر و شاعری هم وجود داشته باشد، یا وجود نداشته باشد؟

البته برای آدم عادی و یا عامی، بودن یا نبودن خیلی چیزها فرق نمی‌کند. مثلاً برای او چه فرق می‌کند که زمین در حرکت باشد یا خورشید؟ حال آن که اگر حرکت زمین کشف نمی‌شد، او نیز همچون امروز نمی‌زیست.

زمانی که انسان نمی‌دانست زمین حرکت می‌کند، البته باز هم زمین حرکت می‌کرد. تا هنگامی هم که آدم‌های عادی و عامی، به شأن و حضور و کارآیی شعر پی نبرده باشند، باز شعر خواهد بود. و کیفیت و ارزش و نوع و شیوه‌اش را هم با گرایش و گردش جان‌های شاعر و مشتاق شعر، هماهنگ و تنظیم می‌کند. هرگونه تحولش را هم به محک همین جان‌ها می‌سنجد، و در گرو حیثیت و هویت آنها می یابد، که خود برآمد چیست و هویت فرهنگی جامعه است.

آدم عادی ارزش‌ها را کشف یا تعیین نمی‌کند. اما از کشف و استقرار ارزش‌ها بهره می برد. فایده‌ی درک حرکت زمین در تبعات و آثار وصف‌ناپذیر فیزیک به او می‌رسد؛ یا از راه هزاران ابزار آسایش بخش و آسان کننده و گسترش دهنده و پاس دارنده‌ی حیات نصیبش می‌شود. تبعات و آثار حضور و ارزش و تحول شعر نیز در فرهنگ معاصر، و در فاصله گیری دم‌افزون آدمی از آوای وحش تجلی یافته است و می یابد.

شعر به اعتباری زبان پالودگی جان آدمی در کشاکش تاریخ فرهنگی اوست. به همین سبب نیز غنای فرهنگی یک ملت را نمی‌توان جدا از ذهنیت غنایی شاعران آن ملت تعیین کرد. شعر به شأن و حیثیت آدم‌های عادی نیز واقف است. زندگی و هویت آنان را نیز به‌حال خود وانمی‌گذارد، و بر آن تأثیر می‌نهد. بی‌آنکه خود آنها بر این تأثیر واقف باشند، یا به چنین حیثیت و هویتی بیندیشند. اگر شعر نبود همین آدم عادی نیز به کیفیت فرهنگی و حیثیت انسانی امروزش نمی‌بود. اگر شاعران جهان نمی‌بودند، معلوم نبود معرفت بشری بر چه پایه و مایه‌ای استوار بود. اما هرچه بود، به یقین به کیفیت و حیثیت امروز نمی‌بود. 

۷۱/۱/۲۰



بر کرانه‌ی دریای «پوئیتیک»

مسعود طوفان

گفته بود: حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم | که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم | جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم | تا حریفان دغا را به جهان کم بینم...

... و چنین بود این وسوسه‌ی حافظانه، تا... سپس هنگامی که منصور ابن کوشان فرمود تا از این انزوای دیرینه دست بشویم و دست همکاری به او بدهم، تنها یک شرط فرهنگی داشتم:

– خلاقیت به‌عنوان پیام به نسل بعد!

– همین؟

– «همین!» و این شرط که به‌ظاهر، ساده می نمود، «رادیکال»ترین شرط ممکن بود. و زود، تا، کسی نهراسد: «رادیکال گرایی»، چنانکه گفته‌اند، رفتن به ریشه‌هاست؛ و اینجا چون ریشه‌ها را دنبال کنیم به کجا می رسیم؟

□

در برابر غار، زیر نم نم باران نشسته‌ای و بر جامه‌ات هنوز، لایه‌ای از تاریکی‌ست. یک روز شاید اینهمه گُلفَهشَنگ، ترا آهک کند... اما امروز آهک مرده‌ای یا زنده؟

– در ژرفا – ته غار، سه گوزن است و هفت اسب!

ریشه‌ی تو، اینجاست! پنجاه هزار سال پیش از آنکه مصلوب شوی.

مغار و مشعل و روناس و گل اُخرا... و هر معجونی که فراهم آورده‌ای برای سه گوزن و هفت اسب: این، آغاز جادوست و جاودانگی!

اگر امروز، نیزه‌ی سنگی‌ات بر گرده گوزن سنگی نشست و مویه‌ی او برخاست، فردا این جادو در جنگل درخواهد گرفت: سپس، با کلاهخود گوزن‌آسا، بر چکاد کوه، آواز سر خواهی داد: و این، واژآوایی‌ست که بر پَلمه‌های گِلین خواهندش نگاشت و هنوز... صد سده که بگذرد، اینجاست، در برابر چشم تو:

«پنجاه هزار سال پیش، انسان هوشمند هوشمند (homo sapience sapience) پا به عرصه‌ی خاک نهاد، با سه ویژگی عمده: آفرینشگری، زبان‌آفرینی، و برآفریدن و کاربرد افزارهای پیچیده.»

– همین؟

– همین!

– این دل و این دریا!

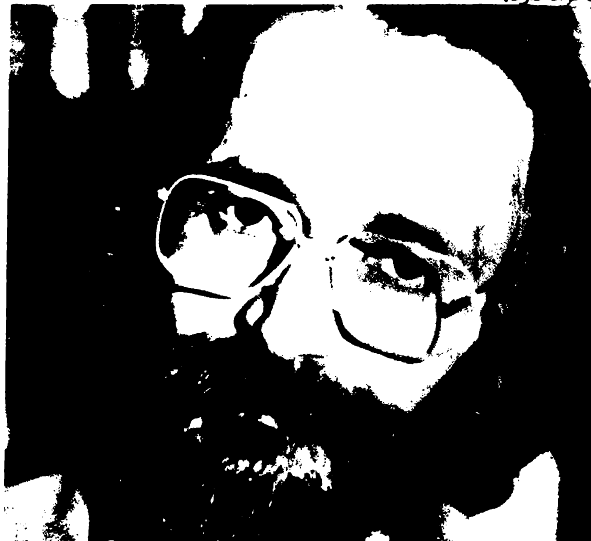
پس دل به دریا می‌زنیم...

□

زیر پای ما دریای پوئیتیک است و پریان دریایی...

– چه گفتی؟

– نمی دانم چرا این نام وهمناکی که نیاکان ما به «خلیج فارس» داده‌اند، طنینی چنین شاعرانه دارد!



– شاید همه از آنرو که واژه‌ی یونانی «پوئیتیک» (poetics) یا «بوطیقا»ی ارسطو را در دل زنده می کند...

– پس دریایی از شعر، زیر پای ماست!

با اینهمه، تنها شعر نیست... شاید اسکندر نیز به کناره‌ی این دریا که رسید بوطیقای استادش ارسطو را به یاد آورد که به هر آفرینش ادبی نظر داشت...

– دریایی از ادبیات زیر پای ماست!

با اینهمه، تنها ادبیات نیست ... پس شمشیر خونالودش را فرو آورد و جاشوان و ناویان یونانی را فرمود تا آن دریای پر رمز و راز را درنوردند... و همین شاید سرچشمه‌ی افسانه‌ی جستن آب زندگی شد...

– دریایی از آب زندگی زیر پای ماست!

با اینهمه، تنها آب زندگانی نیست... شاید اسکندر هرگز غرش این دریا را فراموش نکرد و از هیبت آن به‌میان برج‌های ویران بابل گریخت تا جان بسپارد؛ سپس به جادوی بادهای همین دریای شعر و ادبیات و زندگی بود که اسکندری خجسته و دیگرگون در افسانه‌ها و اسکندر نامه‌ها جان گرفت...

– دریای نوزایی!...

با اینهمه، اگر آب حیاتی در این ظلمات باشد، شب، تاریک است و بیم موج و گردابی چنین هائل!...

اینک، توفان‌های دریایی، هیاهوی شهسواران پارت را که بر «سلوکی»ها شوریده‌اند بر بادبان می کوبد و از میان بانگ نیاکان دور خود، پژواکه‌ی واژه‌ای را می شنویم هم‌آوا و هم- معنا با poesis (که ارسطو نام «بوطیقا» را از آن گرفته): پساژ – به معنای: سامان بخشیدن و برساختن – چنانکه نیاکان ما می توانستند پوئیتیک را به کلمه‌ی پساژیک برگردانند – اگر می خواستند – و این واژه، در اصل به هرگونه آفرینشگری می توانست تعلق بگیرد... هرگونه بازسازی و صنعتی...

– دریایی از آفرینش زیر پای ماست!

آری، با اینهمه، فقط زیر پای ماست: لگد کوب...

– : «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد / آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد / بیدلی، در همه احوال، خدا با وی بود / او نمی دیدش و از دور...»

□

و دیگر، نه قصه‌ی چل طوطی بخوانیم و نه زبان سیمرغ بریزیم...

– بر ما چه رفته است؟ آیا اینک که بر کرانه‌ی دریای بوطیقا ایستاده‌ایم، آن سه ویژگی نیای غارنشین خود را از دست داده‌ایم و از غار هم هبوط کرده‌ایم؟ آیا اگر مردمی باشند که چون بخواهند از هوش کسی تعریف کنند، او را با معلومات (یعنی دارای محفوظات زیاد) بخوانند و نه خلاق؛ و نظام آموزشی خود را به‌جای بسط پژوهش و تخیل و اندیشه و خلاقیت، صرفاً بر نیروی انفعالی و کاهنده‌ی حافظه قرار دهند (که کم بهاترین ویژگی مغز است)؛ آیا اگر ترجمه نزد ایشان نه آشنایی با جوهرهای حیاتی فرهنگ‌های دیگر بلکه انتقال الفاظی میان‌تهی باشد که اگر به‌حال خود رهایش کنند تابوتی است که نسلی به دست نسل دیگر می سپارد، روح ما با آن درگیر و گلاویز نمی‌شود؛ و از اینسو اگر به‌جای نزدیک شدن به جادوی آفرینشگر زبان، از هرگونه جنبش نو در زبان مو بر اندامشان راست شود و فریاد واأسَفاها بردارند و از نیروی «نامیدن» (که آدم ابوالبشر به ایشان آموخته) بهراسند و ندانند که «نام» گاهی فرهنگی پدید می‌آورد؛ و نیز اگر بر دریای آفرینش سرزمین شان هم طوطی‌های خموشی باشند نشسته بر دکلی لرزان که آنچه استاد ازل گفت بگو می گویند؛ و اگر سرانجام از آفریدن افزارهای پیچیده نیز در بمانند و کاهلانه و هماره چشم به راه رهآورد کشفیات و اختراعات از مابهتران باشند؛ و در یک کلام: کارشان همه مصرف باشد و مصرف؛ تا بدان حد که حتا اندیشه و فلسفه و نگره‌های دیگران را نیز بخواهند مانند کالایی وارداتی مصرف کنند، آیا دیگر می‌توان از زمره‌ی انسان هوشمند هوشمندشان شمرد که ویژگی بارزش آفرینشگری‌ست و زبان آفرینی و افزارآفرینی؟

– بر ما چه رفته است؟

آیا آنقدر کهن شده‌ایم که جهان، دیگر برایمان بکر نیست؟... اگر هوا چندان غلیظ شده که دیگر هیچ چیز برایمان شفاف نیست، کلام گوته را به‌هنگام مرگ به یاد آوریم:

– پنجره را بگشایید! نور! نور بیشتر!...

– همین؟

– همین.

– پس پنجره را می گشاییم و می گذاریم که احساس، هوایی بخورد! 

احمدرضا احمدی

در بامداد ...

برای کامران شیردل

در بامداد ما در باغ بودیم ـ نمی‌دانستیم چگونه به باغ آمده بودیم. از راه دریا آمده بودیم ـ نمی‌دانستیم. از راه بام آمده بودیم ـ نمی‌دانستیم. از آسمان آمده بودیم ـ نمی‌دانستیم. ما را باد به باغ آورده بود ـ نمی‌دانستیم. حافظه ما را یار نبود. پیر می‌شدیم و نمی‌دانستیم. چگونه به باغ آمدیم. به در باغ هم که خیره می‌شدیم همیشه بسته بود. همسایگان می‌گفتند: در گذشته‌های دور یکبار سوارانی از این باغ عبور کردند و از چاه باغ جرعه‌ای آب خنک نوشیده بودند. پس از عبور آن سواران کنار چاه بنفشه روییده بود. کنار گل‌های بنفشه کفش‌های سواران که آن روز «موزه» نام داشت مانده بود. همسایگان می‌گفتند: سواران مجروح بودند. آن‌ها جراحت را با عطر گل‌های سرخ مداوا می‌کردند. جراحت آن‌ها در روز با باز شدن گل سرخ دهان می‌گشود و در شب هنگام بسته شدن گل سرخ بسته می‌شد. طعام سواران گفتن خواب‌ها برای یکدیگر بود. ده سال از گذر سواران از باغ گذشته بود که در یک ظهر تابستان خوشه‌ای انگور از دستان ما رها شد و در چاه آب افتاد. هنوز صدای سقوط خوشه‌ی انگور را از چاه نشنیده بودیم که آواز نی‌لبکی از چاه را شنیدیم. سراسیمه به کنار چاه رفتیم . دیگر آواز نی‌لبک را نشنیدیم. هفته‌ها بود که از چاه صدای نی‌لبک را نمی‌شنیدیم. در یک غروب پایان تابستان ناگهان سیبی از درخت رها شد و در چاه آب سقوط کرد. ما و همه‌ی همسایه‌ها به کنار چاه رفتیم. صدای نی‌لبک بود. همه‌ی عمر دیگر در روزها به چاه خیره بودیم و در شب از چاه صدای نی‌لبک را می‌شنیدیم. عمر در کمین صدای نی‌لبک بود. گاهی پس از شنیدن آواز نی‌لبک میوه‌ها بر درختان شکوفه می‌شدند. ما شکوفه‌ها را بر گیسوان می‌زدیم. در باغ گشوده نمی‌شد. قفل باغ عتیقه بود. کلیدسازان جوان می‌گفتند: این قفل در سال‌هایی ساخته شده است که هنوز اجداد ما پا به جهان ننهاده بودند. این قفل فقط با آواز نی‌لبک گشوده می‌شود ـ ما پیر می‌شدیم. درِ باغ گشوده نمی‌شد. گاهی در اتاق‌های خالی باغ بر دیوارها سایه‌ی سُم اسبان سواران را می‌دیدیم. هنگام که صدای نی‌لبک را از چاه





می‌شنیدیم تنها می‌شدیم. شب‌ها در کنار چاه با تضرع و زاری می‌گفتیم: دریاب ما را دیگر عمر ما را ننواز. شوکت شب‌ها هنگام به خاک می‌نشست که آواز نی‌لبک در شاخه‌های درختان انجیر باغ مبدل به صدای جغدان می‌شد. ما در همه‌ی فصول سال در صحنه‌ی باغ بودیم. ما را علف و بوریا فرش بود. در کنار ما مرغ سقا شکل می‌باخت و فرسوده می‌شد. گاهی در شب در باغ را می‌زدند سراسیمه و خودباخته به سوی در می‌رفتیم. اما کسی نبود. مهمانان ما هنگام شنیدن آواز نی‌لبک گرسنه می‌شدند. همه‌ی عمر ریسمان به کف چاه فرستادیم اما از کف چاه ابرها صعود کردند ابرها بر سر ما باران شدند. گاه جنون‌آسا با خنجری مرصع ابرها را می‌شکافتیم. همه‌ی عمر به چاه خیره بودیم. ما سالک چاه بودیم. آتش‌ها به کنار چاه می‌بردیم آتش‌ها از صدای نی‌لبک خاموش می‌شدند و خاکستر می‌شدند. هنگام که در پایان هر فصل میوه‌های آن فصل را به چاه می‌ریختیم از چهره‌های ما گل می‌بارید. همه‌ی روز خیره به آسمان که خورشید نهان شود و ماه پدید آید که شب است و مهتاب است تا ما به کنار چاه برویم و آواز نی‌لبک را جرعه جرعه بنوشیم. همه‌ی عمر در باغ در انتظار آمدن زنان طالع‌گو بودیم تا از آن‌ها مدد بخواهیم که صدای نی‌لبک چه زمان فرتوت می‌شود. برای زنان طالع‌گو سفره‌ها بر اتاق‌ها گسترده بودیم. طعام در سفره‌ها پیر می‌شد و خبری از زنان طالع‌گو بر کوچه‌ها نبود. در کنار چاه حیران، ما را دلی پر مهر و اندوه بود. ما در کنار چاه غریب بودیم. همه‌ی روز خاموش و خیره به چاه آب و در باغ که همیشه بسته بود.

□□□

در روز دهم از ماهی در بهار باران بر باغ بارید. روزها انتظار داشتیم که باران تمام شود. به سبب باران شاخه‌های درختان شکستند. هفته‌ها در زیر چتر در باران در کنار چاه ایستادیم. همسایگان در باران می‌گفتند: این باران برای پایان یک غزل مبارک است نه برای چاه. از جان بیزار بودیم و باران هنوز می‌بارید. همسایگان می‌گفتند: در پایان باران زنان طالع‌گو به کوچه می‌آیند. دیگر باران هراس بود. در آن ایام باران، ما از چاه آواز نی‌لبک را نشنیدیم. در شبی که به چاه خیره بودیم و باران می‌بارید ناگهان از عمق چاه تیرهایی مندرس و باستانی فوران کرد. صدای نی‌لبک را پس از دو هفته شنیدیم. ریسمان‌هایی از چاه فوران کرد، از میان ریسمان‌ها سربازی باستانی با زره و کلاهی فولادی از چاه بیرون آمد. باران پایان یافت. هوا به گرمی رفت که ما جامه‌ها را از تن رها کردیم. سرباز باستانی چتری روی سر داشت به طرف ما آمد و گفت: سروران من! اینک...
بادهای گرمسیری باغ را برآشفتند. سرباز باستانی را ما صدا کردیم. سرباز باستانی پس از شنیدن نامش فرو ریخت. یکی از همسایگان گفت: او را جهان ما سزاوار نبود. باران را بر او رحمت نبود، من و او در عهد باستان در یک سپاه بودیم هنگام عبور از این باغ کفش‌های او به چاه افتاد. او به دنبال کفش‌ها به چاه رفت. شگفت است هوای امروز باغ چون روزی است که او به چاه رفت. پس از سخنان آن همسایه از چاه پارچه‌های سفید و آبی فوران کرد. برف می‌بارید. در زمهریر باغ ناگهان دیدیم از میان پارچه‌های سفید و آبی آهویی و دخترکی سوار بر آهو بیرون آمد. دختر نی‌لبک می‌نواخت. ما از آواز نی‌لبک جوان شدیم. از چشمان آهو مهتاب بر درختان باغ می‌تابید. آهو از زیر درختان که عبور می‌کرد درختان شگفت از میوه‌ها تهی می‌شدند و میوه‌ها بر سر دختر می‌بارید. ما باغ، ما کوچه، ما سرزمین پهناور اجدادی خویش را فراموش کرده بودیم و خیره به آهو و دخترک بودیم. پاهای ما در زمین ریشه دوانده بود. بیدار بودیم اما قادر نبودیم از جای خود برخیزیم. آهو و دخترک به طرف در باغ رفتند. دخترک در نی‌لبک دمید. نی‌لبک از آواز تهی شد در باغ آرام، آرام گشوده شد. ما دیگر آهو و دخترک را در بیداری ندیدیم.

□

مهتاب در باغ بیداد می‌کرد. 



جستاری در باره‌ی موسیقی یکی از نخستین نوشته‌هایی است که آلبر کامو [۱۹۱۳ - ۱۹۶۰] به چاپ سپرد. شکل نهایی این جستار برای نخستین بار در ژوئن ۱۹۳۲ در مجله‌ی سود [جنوب] در الجزیره منتشر شد. جستار در طرح اولیه‌ی کامو شامل پنج بخش می‌شد:

۱. مقدمه در ردِّ انگاره‌ی رئالیستی هنر و اثبات اینکه هدف هنر این است که دنیای واقعی را از یادِ مخاطبش بزداید و او را به جهانی رویایی ببرد؛

۲. معرفی سریع انگاره‌ی فلسفی عام شوپنهاور و دیدگاه‌های خاص او در باره‌ی موسیقی؛

۳. معرفی سریعِ انگاره‌ی فلسفی عام نیچه، دیدگاه‌های خاص او در باره‌ی موسیقی و وجه‌های اختلافش با شوپنهاور؛

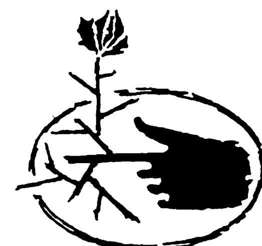
۴. جستار برای تبیین موسیقی با استناد به آرای این دو فیلسوف؛

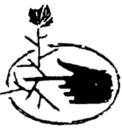
۵. نتیجه‌گیری در اثبات حقانیت شوپنهاور و خطای نیچه و تعریف موسیقی آنچنان که باید باشد.

متن نهایی جستاری در باره‌ی موسیقی در مجموع به این طرح اولیه وفادار است. آن را در سه بخش می‌خوانیم.

آلبر کامو

جستاری در باره‌ی موسیقی





۱- رد انگاره‌ی رئالیستی هنر

هدف از این جستار، نشان دادن این است که موسیقی بیش‌تر دریافتنی است تا فهمیدنی زیرا موسیقی کامل‌ترین هنرهاست.

امّا نخست باید تلقی‌ام را از هنر بگویم. دو انگاره [تئوری] ی اصلی در باره‌ی هنر وجود دارد: رئالیسم و ایدئالیسم. طبق انگاره‌ی نخست، تنها هدف هنر تقلید از طبیعت و بازسازی دقیق واقعیت است. چنین تعریفی هنر را نه تنها پست که نابود می‌کند. تخفیف هنر به تقلید برده‌وار طبیعت به معنای محکوم کردن آن به تولید چیزی ناقص است. حقیقت آن است که بیش‌ترین سهم را در هیجان استتیکی‌مان، شخصیت‌مان دارد. زیبایی در طبیعت نیست و این ماییم که زیبایی را در طبیعت جای می‌دهیم. آنچه سبب می‌شود در برابر یک چشم‌انداز احساس زیبایی کنیم، در کمال استتیکی خودِ آن چشم‌انداز نیست، در این است که جلوه‌ی چیزها در آن چشم‌انداز با غریزه‌های ما، با گرایش‌هایمان و با هر آنچه شخصیت ناخودآگاهمان را می‌سازد در سازگاری کامل است. برای اثبات این حقیقت کافی است به این نکته اشاره کنیم که تماشای دیرزمان هر چشم‌اندازی سرانجام خسته‌کننده می‌شود. آیا اگر کمال استتیکی در خود چشم‌انداز بود چنین خستگی‌یی امکان داشت؟ بنابراین آنچه بخش اعظم هیجان استتیکی را می‌سازد منِ ماست و این جمله‌ی آمیل هنوز درست است که «هر چشم‌اندازی، حالتی از جان است». وانگهی، اگر فرض کنیم که هنر به تقلید از طبیعت محدود شود، اگر بپذیریم که پاره‌یی از هنرها مانند پیکرتراشی یا نقاشی بتوانند با تقلید از طبیعت به نتیجه برسند، ناگفته پیداست که هنرهای دیگر مانند معماری و به‌ویژه موسیقی از تقلید طبیعت ناتوان‌اند. در اینکه برتاب [اکسپرسیون] نغمه‌های ویژه‌ی الهام موسیقایی در طبیعت وجود دارد شکی نیست. امّا آیا می‌توان گفت که کار بتهوون یا واگنر فقط تقلید این نغمه‌ها بوده است؟ اگر چنین باشد، این بازسازی‌ها که به شدت خائن به طبیعت‌اند برایمان چه خواهند داشت؟ مسلم این است که در این صورت هیجان استتیکی زاده‌ی خود طبیعت بسیار ناب‌تر و پاک‌تر است.

در باور من، نهشت [تز] رئالیسم به هیچ وجه دفاع‌پذیر نیست. وانگهی مگر جز این است که رئالیسم تاکنون فقط انبوهی آثار حقیر آفریده است؟ در مقابل یک فلوبر چند زولا داریم؟

امّا تلقی من از هنر چیست؟ مسلماً تلقی مکتب ایدئالیستی نیز نیست که اگرچه هنر و طبیعت را به‌حق خلاف یکدیگر می‌داند، امّا ارزش هنر را منحصر به آن چیزهایی می‌داند که بر طبیعت می‌افزاید.

دگردیسی انگاره‌ی ایدئالیستی غالباً به صورت انگاره‌ی اخلاقی است، از آن دست انگاره‌هایی که فقط مولد آثاری‌اند که از شدت تکرار الگوهای سالم، احترام‌برانگیز و لازم‌التکریم آثاری سطحی، کاذب و ملال‌آورند.

در باور من هنر نه برتاب واقعیت است و نه برتاب واقعیتی که از بس زیبایش کرده‌اند کذب محض است. در باور من هنر فقط برتاب مینو [ایدئال] است، خلق جهانی رویایی است، جهانی آنچنان جذاب که بتواند جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم با همه‌ی دهشتش از چشم‌مان پنهان نگه دارد. هیجان استتیکی فقط در نظاره‌ی این جهان مینوی خلاصه می‌شود و هنر برتاب و عینیت چیزها به آن شکلی است که خواست ماست. چنین هنری در گوهر شخصی و اصیل است زیرا مینوی هر یک از ما سواست. چنین هنری کلیدی است که درهای دنیایی را می‌گشاید که دستیابی به آن با بهره‌گیری از ابزارهایی دیگر امکان ندارد، دنیایی که در آن، طبق تعریف هر یک از ما از زیبایی و کمال، همه چیز زیبا و کامل است. بر سهم شخصیت در هنر پای می‌فشارم. زشتی شخصی بسی ارزنده‌تر از آن زیبایی تجسمی است که به جز تقلید محض نیست. ژان کوکتو می‌گفت: «آن چیزی را هرگز از دست مده و همیشه نگه دار که مردم بر تو خرده می‌گیرند: خودت را.»

نقطه‌ی حرکتم همین تلقی خواهد بود و بر دو انگاره یا درست‌تر بگویم دو تفکر تکیه خواهم کرد: تفکر شوپنهاور و تفکر نیچه. وانگهی به رغم اندک چندسویی میان این دو تفکر که به آن اشاره خواهد شد، تفکر نیچه مستقیماً از تفکر شوپنهاور سرچشمه می‌گیرد. این را نیز یادآور شوم که سرچشمه‌ی الهام آرای شوپنهاور در استتیک، آرای افلاتون بوده است.

نخست انگاره‌ی شوپنهاور را می‌گوییم. بدین‌سان بهترین تأثیرش را بر انگاره‌ی نیچه خواهیم دید. وانگهی جای بیش‌تری را به نیچه اختصاص خواهم داد. نخست به این دلیل که بخش مهمی از آثارش به هنر اختصاص دارد و دوم از آن رو که شخصیت شگفت‌انگیز این شاعر-فیلسوف آنقدر جذاب است که باید جلو صحنه را به او داد.

آنگاه خواهم کوشید که از شرح این دو انگاره در باره‌ی مقام و نقش موسیقی نتیجه‌گیری کنم.

شوپنهاور و موسیقی

پیش از سخن گفتن از انگاره‌ی شوپنهاور در باره‌ی موسیقی بد نیست نگاهی گذرا به فلسفه‌ی کلی او بیندازیم. بدین‌سان می‌توانیم با دیدن مناسبات تنگاتنگی که میان استتیک او و انگاره‌اش در باره‌ی اراده [وُلونته] وجود دارد، پاره‌یی از گرایش‌های استتیکی او را بهتر درک کنیم.

همچنانکه لایبنیتس می‌خواست کل جهان تفکر باشد، شوپنهاور نیز با الهام از آیین بودا می‌گفت که کل جهان، اراده است.

تفکر؟ «یکی از حادثه‌های اراده» که خاص جانوران عالی است. اراده در اساس هر چیز است و جهان به جز ترکیب اراده‌ها نیست که همانند نیروها عمل می‌کنند. همه چیز اراده است و اراده همه چیز را می‌آفریند: اندام‌های دفاعی و تهاجمی جانوران را و اندام‌های تغذیه‌شان را. اگر ریشه در دل خاک می‌دود و اگر ساقه به سوی آسمان‌ها می‌شتابد، سبب اراده است. حتا کانی‌ها نیز سرشار از گرایش‌ها و نیروهای خفی‌اند. این ماییم که این نیروها را به مثابه ثقل، سَیَلان یا برق تبیین می‌کنیم ورنه این نیروها به جز جلوه‌های اراده نیستند.

اراده در باور شوپنهاور چیزی فراتر از فکر است، چیزی است که نمی‌توان آن را با منطق و وضوح تبیین کرد. اراده را می‌توان کلا به منزله‌ی اصل خردگریز هر زندگی دانست.

همه‌ی این اراده‌های بالقوه، مزاحم یکدیگرند و تک‌تکشان جهان را به میدان دایمی کارزار بدل می‌سازند. از همین روست که شوپنهاور صادقانه می‌گوید و با این گفته‌اش ـــ و فقط در این گفته‌اش ـــ با انجیل همصدا می‌شود که زندگی ارزش زیستن ندارد. لذت وجود ندارد یا درست‌تر لذتِ منفی است. در واقع لذت نتیجه‌ی ارضای اراده است و از آنجا که اراده سرمدی است لذت به محض احساس از میان می‌رود تا جای را

برای نیازی دیگر خالی کند. همه‌ی تلاش‌های ما متوجه یک هدف است و به محض دستیابی به هدف، هدف از میان می‌رود و ما از نو با خلائی تازه و با نیازی تازه مواجه می‌شویم.

همه‌ی تلاش‌های ما سترون است، ما ناتوان از آفرینش‌ایم. تنها هدفی که می‌توانیم به آن برسیم «تحقق اراده» است. همه‌ی هستی انسانی باید متوجه این هدف باشد و تنها راه برای رسیدن به آن هنر است. شوپنهاور این حرف را به این شکل می‌گوید که هنر به جز «عینیت یافتن اراده» نیست.

بر پایه‌ی این فلسفه‌ی کلی می‌توانیم انگاره‌ی استتیکی شوپنهاور را بفهمیم.

شوپنهاور هنر را تحت جلوه‌یی متافیزیکی و در قیاس با «جهان مینو [ایده]ها»ی افلاتون بررسی می‌کند. در باور او آن شناخت ویژه‌یی که نمایشگر این «جهان مینوها»ست، هنر است. خاستگاه هنر شناخت مینوهاست. هدف آن انتقال این شناخت است. هنر یکی از ابزارهایی است که برای رهایی از سیطره‌ی اراده و زندگی در اختیار جان گذاشته شده است.

برای هنر نه زمان وجود دارد و نه فضا. هنر موضوع نظاره‌اش را از رود تندجریان پدیده‌ها جدا می‌کند و این موضوع که در رود مات و یکنواخت به جز مولکولی نامریی نبود برای هنر به کل اکبر و به تعدد بی‌پایانی بدل می‌شود که فضا و زمان را پر می‌کند. هنر چرخ زمان را از رفتن باز نگه می‌دارد زیرا که موضوع هنر فقط مینوست، مینویی که رخت هر گونه پیوند با خاک را از تن کنده است.

در باور شوپنهاور ما به آن چیزهایی زیبا می‌گوییم که تابع اصل‌های عادی خرد نیستند. هنر نظاره‌ی آن چیزهایی است که از هنر مستقل‌اند. زیبایی فاقد سبب بخردانه است. تفاوت هنر با دیگر شناخت‌های انسان نیز در همین است. دیگر شناخت‌های انسان بر تجربه تکیه می‌کنند و در غایت به علم می‌رسند. امّا در تاب [امپرسیون]های هنری گرد هم می‌آیند و به شکلی انبوه می‌شوند که میان واقعیت و شعورمان نوعی پرده بسازند. فقط در این حالت است که «جهان بازنمایی‌ها» از جهان اراده جدا می‌شود یا به بیان دیگر جهان مینوها از زندگی جدا می‌شود. تنها هدف هنر شکل دادن به این منشور خوشبختی است، وقتی این هدف محقق می‌شود حس گنگی از رهایی وجودمان را پر می‌کند.

شوپنهاور از این انگاره‌ی عام چند نتیجه‌ی خاص می‌گیرد.

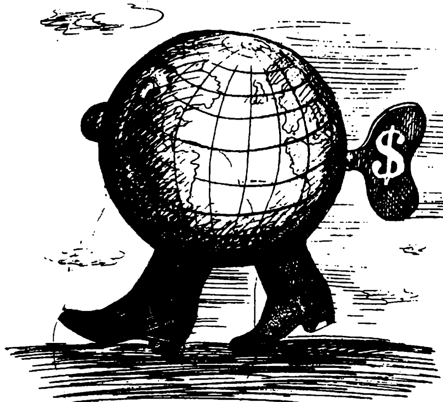
نبوغ به جز کامل‌ترین عینیت نیست و نقش اصلی فرد نابغه این است که «آنچه را در ابهام ظواهر شناور است به شکل فرمول‌های ابدی تثبیت کند.» بدین منظور نابغه باید از هر گونه شخصیت اجتماعی استعفا کند و منافع، اراده و در غایت زندگی خودش را بالکل از نظر دور بدارد.

شوپنهاور قیاس پرآوازه‌اش میان نبوغ و جنون را از همین‌ها نتیجه می‌گیرد. شوپنهاور می‌گوید که جنون و نبوغ ضلعی مشترک دارند که ضلع تماس و تداخل آن‌هاست. راستی هم جنون به جز بی‌نظمی حافظه نیست. دید مجنون از حال درست است امّا تصورش از گذشته‌اش خیالی است تخیل‌ناپذیر. چنین می‌نماید که انگار باید پذیرفت که طبیعت در مورد جنون ناشی از دردهای سترگ می‌خواسته گذشته‌ی نومیدکننده را براند درست همانند ما که می‌کوشیم با حرکت غیرارادی دست اندیشه‌ی ناخوشایند را از ذهن برانیم. اراده‌مان تصوری از حقارتمان به ما می‌دهد و به گفته‌ی شوپنهاور حس والایی در تقابلی نهفته است که میان این تصور و احساس صعودمان به جایی بالاتر از عرصه‌ی مشخص‌ها وجود دارد، احساسی که زاده‌ی شناخت ناب است.

گذشته از این، زیبایی در معماری زاییده‌ی تقابل میان مقاومت و نیرو از یک سو و ماده از دیگر سوست. در پیکرتراشی، پیکرتراش نه با تقلید از طبیعت بل با جدا کردن مینو از طبیعت به زیبایی دست می‌یابد.

بدبینی شوپنهاور موجب می‌شود که تراژدی را والاترین شکل شعر بداند. و تراژدی آنگاه کامل‌تر خواهد بود که تیره‌روزی را به مثابه رویدادی طبیعی و همه‌روزه بهتر به ما بنمایاند.

همچنانکه می‌بینیم، آیین شوپنهاور در زمینه‌ی هنر کلا با



○ هر چشم‌اندازی، حالتی از جان است.

○ نهضت رئالیسم دفاع‌پذیر نیست.

○ رئالیسم تاکنون انبوهی آثار حقیر آفریده است.

○ در مقابل یک فلوبر چند زولا داریم؟

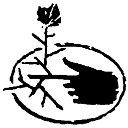
○ هنر فقط خلق جهانی رویایی است. جهانی آن‌چنان جذاب که بتواند دهشت این زندگی را از چشممان پنهان نگه دارد.

○ تفکر نیچه از تفکر شوپنهاور سرچشمه می‌گیرد.

○ هنر، نمایشگر جهان مینوهاست.

○ هنر، ابزاری است در اختیار جان برای رهایی از سیطره‌ی اراده.

○ هدف هنر، شکل بخشیدن به منشور خوشبختی است.



ناتورالیسم و رئالیسم در تقابل است. در تفسیر ساده‌ی این آیین همین را بگوییم که در باور شوپنهاور سبب تقابل هنر با واقعیت این است که هنر می‌خواهد واقعیت را از یادمان ببرد. این را در موسیقی واگنر می‌بینیم که تبلور کنش پاک کننده‌ی هنر است. در باور شوپنهاور وظیفه‌ی مهم هنرمند خلق و همی آنچنان کامل و آنچنان گیراست که تماشاگر یا شنونده نه تنها نتواند که حتا نخواهد خردش را به کار گیرد.

امّا ریشه یی ترین نتیجه‌گیری سیستم شوپنهاور به نفع موسیقی است. تنها یک هنر وظیفه‌اش را به طور کامل انجام می‌دهد و این هنر



موسیقی است. موسیقی از سلسله مراتب سایر هنرها کاملا بیرون است. موسیقی از دیگر هنرها برتر نیست. موسیقی دنیایی جداگانه است. موسیقی مینوها را برتاب نمی‌دهد. بل این اراده است که موسیقی را به موازات مینوها برتاب می‌دهد. موسیقی گوهر اراده را برتاب می‌دهد. موسیقی اراده را پیش از آنکه کاملا فردی شود به شکلی فرّار نشان می‌دهد. و از آنجا که اراده سبب اولی زندگی است، موسیقی ضرباهنگ زندگی است. با وجود این موسیقی نه زشتی زندگی را برمی‌تاباند و نه رنجش را. راستی هم موسیقی جدی نمی‌تواند ما را برنجاند. هیچ آهنگسازی نمی‌تواند هرگز به واقعیت درونی زندگی دست یابد. موسیقی «هست» و چون هست هر آنچه را که آشوب است و جراحت‌انگیز طرد می‌کند. موسیقی به یقین می‌تواند ما را در مالیخولیایی آرام غرق کند امّا از آنجا که خود این مالیخولیا را می‌جوییم چطور می‌توانیم آن را برتاب زشتی و رنج بدانیم؟

امّا موسیقی نفس ضرباهنگ زندگی نیز است، ضرباهنگی ظریف که هر رنجی را پس می‌زند. به سادگی می‌توان میان موسیقی و جهان موازاتی برقرار کرد:

هر یک از نُت‌های اولیه ساده‌ترین و فردی‌ترین جلوه‌ی موسیقی است و از این رو می‌توان نت‌ها را ماده‌ی خام تلقی کرد. در این دیدگاه، گام و رده‌بندی‌های متوالی آن به منزله‌ی رده‌بندی و مقیاس انواع خواهد بود، مقیاسی بالارونده و کمالخواه. در غایت نیز ملودی که رابطه‌اش با موسیقی رابطه‌ی خط است با طراحی، به مثابه اراده‌ی آگاه، عنصر بنیادی زندگی است. راستی هم نمی‌توان منکر این شد که سرشتنمای [کاراکتریستیکِ] ملودی، تسلسلی بی‌نهایت سریع از درتاب‌هایی است که در پیوندشان با یکدیگر و در هماهنگیشان با هم در ذهنمان به ما این امکان را می‌دهند به جهانی مینوی و بالاتر از واقعیت دست یابیم.

بنابراین موسیقی در باور شوپنهاور دنیایی جداگانه است. برداشت شوپنهاور به وضوح با برداشت ناتورالیسم و رئالیسم در تقابل است که می‌خواهند موسیقی را در کیش هارمونی‌های تقلیدی خلاصه کنند.

و در پایان ملاحظه‌یی اساسی: در باور شوپنهاور، موسیقی نمی‌تواند زاده‌ی مینوهایی ناموسیقایی باشد حال آنکه، برعکس بیدار کردن فعالیت تخیل بصری شنونده جزء گوهر مطلق موسیقی است. این ملاحظه بسیار مهم است زیرا نقطه‌ی جدایی نیچه از شوپنهاور در همین نکته است.

بنابراین سه نکته‌ی اصلی انگاره‌ی شوپنهاور عبارت است از: موسیقی برتاب عمق مطلق چیزها و زندگی است؛ مینوی‌های موسیقایی زاده‌ی مینوهای ناموسیقایی نیستند؛ گوهر هیجان موسیقایی در این است که تصویرهایی احساس برانگیز را در شنونده بیدار می‌کند و این یکی از عنصرهای جذابیت موسیقی است.

این بود گوهر انگاره‌ی استتیکی فیلسوف اراده. این انگاره را بررسی نمی‌کنیم. زیرا بهترین نقد آن شرح اندیشه‌های نیچه در این باره است. نیچه هرچند شاگردی بود که حرمت استاد را پاس می‌داشت امّا شاگردی به شدت مستقل و به شدت سرکش بود. راستی هم نیچه دُر یک زمان در یکی از آثارش اندیشه‌های شوپنهاور را به عرش می‌برد و در یکی دیگر از آثارش بخشی از این اندیشه‌ها را طرد می‌کرد.



ترجمه‌ی م. کاشیگر

○ تعریفِ «هنر تقلید از طبیعت است»، هنر را پست و نابود می‌کند.

○ موسیقی «هست» و چون هست هر آنچه را که آشوب است و جراحت‌انگیز طرد می‌کند.

○ چنین هنر کلیدی، درهای دنیایی را می‌گشاید که دستیابی به آن با بهره‌گیری از ابزارهایی دیگر امکان ندارد.

○ شوپنهاور: تراژدی والاترین شکل شعر است.

○ در باور شوپنهاور وظیفه‌ی مهم هنرمند خلق و همی آنچنان کامل و آنچنان گیراست که تماشاگر یا شنونده نه تنها نتواند که حتا نخواهد خردش را به کار گیرد.

صداهای انقلاب شعر ایران

گزارش به نسل بی‌سن فردا

رضا براهنی





- ما اکنون در ادامهٔ انتقادی دههٔ چهل سیر می‌کنیم.
- پایه‌های اصلی و اساسی نقد شعر جدید بر دست‌آوردهای جدی پنج نفر.
- ادبیات کهن نیز متأثر از ادبیات جدید است.
- گذشته تا زمانی که از ما متأثر نشده است، آشنای ما نیست.
- جهان هم گذشته است و هم معاصر.
- ما در مورد اصول حافظ، فاقد اهلیت و اصالت هستیم.

یک

۱ – در اوایل دههٔ چهل، قریب سی سال پیش از این، صاحب این قلم، ابتدا در یادداشتی کوتاه، و بعد طی مقالات متعدد، پنج تن از شاعران جدید ایران را، نسبت به دیگران در آن زمان، ممتازتر تشخیص داد. آن یادداشت و آن مقالات، به دنبال بحث‌های طولانی که صاحب این قلم در آن زمان، در نشست‌های طولانی با شاعران و نویسندگان معاصر در کافه‌ها و منازل مختلف داشت، نوشته شده بود. آن پنج شاعر عبارت بودند از: نیما یوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، و نادر نادرپور. در آن زمان، عدهٔ دیگری نیز بودند ــ و سه تن از آنان نزدیک‌تر به سن نیما یوشیج: خانلری، گلچین گیلانی و فریدون تولّلی، که از شهرت و محبوبیت برخوردار بودند ــ مثل فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج (سایه)، سیاوش کسرایی، محمد زهری، اسماعیل شاهرودی، حسن هنرمندی، نصرت رحمانی و دیگران. صاحب این قلم، با بحث‌های طاقت فرسا، جنگ و جدل‌های قلمی فراوان و ضروری مطبوعاتی، توضیحات مفصل و سخنرانی‌های متعدد، در جُنگ‌ها، مجلات، ماهنامه‌ها و گاهنامه‌ها، و ناقدانی که از پشت سر او آمدند و یا از هم نسلان او بودند، با فعالیت‌های مشابه، ممتازتر بودن کار این پنج شاعر را نسبت به کار دیگران، ثابت کردند. در سایهٔ همین بحث‌ها، از آغاز دههٔ چهل، شخصیتی بر مجموع شخصیت‌های ادبی تاریخ فرهنگ ایران افزوده شد؛ و آن، شخصیتِ ناقد ادبی بود. پیش از این دوران، ناقد ادبی جسته گریخته کار کرده بود، ولی از آن تاریخ به بعد، وجود او حضور محسوس ادبی پیدا کرد و رابطه‌ای منسجم، بین نویسنده و ناقد، و مخاطب این دو برقرار شد. از آن روز تا به امروز، وجود ناقد ادبی در تاریخ فرهنگ معاصر باقی مانده است.

اصولی که صاحب این قلم، برای بررسی آثار این شاعران تدوین کرد، و تألیف تئوریک این اصول، و فعالیت روز به روز و مستمر او در مطبوعات و شعرخوانی‌ها و مباحثات ادبی، و فعالیت‌های مستمر و مشابه معاصران او، راه را برای پا گرفتن نقد ادبی در ادبیات فارسی گشود. ما اکنون در ادامهٔ آن دوره سیر می‌کنیم: نه جعل سند، تاریخ ادبی آن دوره را دگرگون می‌کند، نه حذف فرهنگی، که معمولاً با مقاصد غیر فرهنگی و بیشتر از دیدگاه‌های سیاسی صورت می‌گیرد و نه بازنویسی تاریخ ادبیات ایران به سود این یا آن تفکر، نویسنده، مکتب، و مشرب و ایدئولوژی.

۲ – گرچه محافل محافظه‌کار شعر جدید، تولّلی و مشیری و سایه را در کنار نادرپور، و محافل رمانتیسم ادبی، این چهار شاعر را در کنار نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد سه کتاب اول او، و محافل توده‌ای، سایه و کسرایی و تا حدودی اسماعیل شاهرودی را، گهگاه به برخی یا همهٔ آن پنج شاعر ترجیح می‌دادند، ولی صاحب این قلم، برغم اینکه این تداخل سبک‌ها و ایدئولوژی‌ها را در گروه بندی شاعران معاصر مشاهده می‌کرد، و برغم آنکه در کار «سایه»ی متمایل به لحن و بیان و حال و هوای کلاسیک، تکنیک نسبتاً قوی‌تری را سراغ می‌کرد تا در کار سایر شاعران ایدئولوژیک؛ و در کار رحمانی، تازگی‌های لفظی و عصبیت‌های زبانشناختیِ حاصله از تضادهای عظیم دوران معاصر و حال و هوای خود زندگی آن زمان رحمانی را می‌دید، و حتی بین او و فرخزادِ «تولدی دیگر»، مشابهت‌هایی؛ ولی بنا به دلایل عمیق‌تری که مربوط به جهان بینی ادبی سطح بالای آن شاعران می‌شد، و بیشتر با ملحوظ داشتن این نکته که چه کسانی از دیگران شاعرتر و در شاعری قادرترند، آن پنج نفر را بر دیگران مرجح شمرد و پایه‌های اصلی و اساسی نقد شعر جدید را بر دست آوردهای جدی آن پنج نفر، به ویژه نیما یوشیج، شاملو و فرخزاد، استوار کرد.

به اعتقاد صاحب این قلم، پایه‌های نقد و بررسی شعر معاصر فارسی درست گذاشته شده است. این پایه‌ها، مدخل راه‌یابی به ذات شعر نیز بود؛ و به همین دلیل، پایه‌های بررسی شعر کهن فارسی نیز بر همین‌ها استوار بود ـ چرا که قواعد صوری بررسی شعر کهن همواره وجود داشت؛ آنچه وجود نداشت قواعد و اصول درونی و زیباشناختی بود، که خوشبختانه پس از رواج یافتن بررسی اصول زیباشناختی ادبیات و شعر جدید فارسی، شیوه‌های حاصله در مورد شعر کهن فارسی نیز به کار گرفته شد. و طبیعت کار نیز دقیقاً همین را ایجاب می‌کرد، چرا که هم برای بررسی ادبیات گذشته و هم برای بررسی ادبیات جدید، جز شیوه‌های معاصر، شیوه‌های دیگری وجود ندارد. از این رو، درست است که ادبیات جدید از ادبیات گذشته متأثر است، و گفتن این نکته، چیزی جز تکرار مکررات نیست؛ ولی تأکید بر این نکته ضرورت مطلق دارد که ادبیات کهن نیز متأثر از ادبیات جدید است؛ به این معنی که دیدگاه معاصر و جدید ما، هنگام تور انداختن در دریای گذشته، ماهی‌هایی را صید می‌کند که در خور هضم عصر ما باشند و با شیوه‌های امروزین تئوریک و انتقادی، قابل بررسی باشند؛ و این، بزعم صاحب این قلم، نوعی تأثیرپذیریِ گذشته از حال است: گذشته، تا به ما و به شیوه‌های تفکر و تحقیق و بررسی ما، و ادبیات و جهان‌بینی معاصر ما، آغشته نشود، قابل درک نخواهد بود؛ گذشته، تا زمانی که از ما متأثر نشده است، آشنای ما نیست.

۳ – علاوه بر این، ادبیات یک عصر، در زمانی که آن عصر واقع می‌شود و می‌گذرد و درست در میدان دید و بینش ما می‌گذرد، با جهان بینی‌های حاکم بر آن عصر، رابطه‌ای



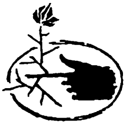
○ ادبیات یک عصر، با جهان‌بینی‌های حاکم بر آن عصر، رابطه‌ای تجربی و تجربه شناختی دارد.
○ نگارش سه قطره خون و بوف کور و نوشتن افسانه عملی انقلابی بود.
○ شاملو سریع‌تر از همه درک کرده بود که جهان‌بینی تحول چیزی است ادامه یابنده.
○ در کار فرخ‌زاد، تحولی بی‌سابقه وجود داشت.

تجربی و تجربه‌شناختی دارد. به ویژه در عصر ما. شاعر شعر می‌گوید؛ راجع به شعرش حرف هم می‌زند. نویسنده می‌نویسد؛ راجع به نوشته‌اش حرف هم می‌زند. پس ما، اکنون، تجربه را، یک بار، به صورت وجودی [1] آن تجربه می‌کنیم و بار دیگر به صورت وجود شناختی [2] آن. در حالیکه ما هرگز نمی‌توانیم راجع به ادوار گذشته این دو حالت تجربی را توأمان داشته باشیم. به همین دلیل، وقتی که ما اصولی را در عصر خود استخراج می‌کنیم، راجع به آن اصول اهلیت داریم و از اصالت خود در ارتباط با عصر حاضر سود جسته‌ایم. اصالت دقیقاً به این معنی است که ما از دیدگاه پایه‌های اساسی هستی امروزینمان به جهان نگاه کنیم، و جهان، هم گذشته است و هم سراسر جهان معاصر خودی و بیگانه. پس، آنچه از این جهان به سوی ما می‌آید، با اصول ما سنجیده می‌شود. ما، نیما را با اصول حافظ نمی‌سنجیم؛ شاملو را با اصول حافظ نمی‌سنجیم؛ فروغ را با اصول حافظ نمی‌سنجیم. ما در مورد اصول حافظ، فاقد اهلیت و اصالت هستیم. ولی باید حافظ را درک کنیم؛ به صورتی که ادراک امروزین ما اجازه می‌دهد باید حافظ را درک کنیم. به همین دلیل، برای بررسی شعر حافظ، ما از معیارهایی استفاده می‌کنیم که اصالت و اهلیت آنها از طریق خود ما، به صورت تجربهٔ هستی‌آفرین ما و تجربهٔ ادراک آن آفرینش، ثابت شده است. بدین ترتیب، حافظ، تحت تأثیر ما قرار می‌گیرد. پس، شیوه‌های درک ادبیات امروز، شیوه‌های درک ادبیات کهن هم هست؛ با این فرق، که این شیوه‌های ادراک در زمان نگارش ادبیات کهن وجود نداشت؛ و آنها را ما بوجود آورده‌ایم. به همین دلیل بود که گفتیم، شیوه‌های بررسی شعر آن پنج نفر، پایه‌های بررسی انتقادی شعر کهن فارسی را نیز تشکیل می‌دهد.

گرچه در آن دههٔ پرهیجان چهل، صاحب این قلم، کمتر به بررسی شعر کهن پرداخت؛ لکن از طریق نقد تطبیقی، خصایص شعر معاصر را با خصایص شعر کهن سنجید؛ این خصایص را در کنار خصایص شعر سایر ملل، و بطور کلی، شعر جهان، قرار داد؛ ویژگی‌های حیاتی جهان‌بینی شاعری را برشمرد و اصول بررسی ادب جهان را با حفظ ویژگی‌های ادبی ایران، در ارتباط با ادب ایران، در چارچوب روند خلاقهٔ شاعران و نویسندگان ایران بکار بست؛ کمبودهای آن اصول جهانی را در ارتباط با ادب کهن و ادب معاصر ایران معرفی کرد؛ شیوه‌هایی از آن خود برای تحقیق ادبی در اختیار دیگران گذاشت؛ و، بدین ترتیب، گام کوچکی در جهت بررسی متن شعر، قصه و رمان برداشت.

۴ – صاحب این قلم می‌دانست که ایجاد تحول در جامعهٔ سنتی بسیار دشوار است. ولی جامعهٔ ایران به معنای واقعی جامعهٔ سنتی نبود، بلکه جامعه‌ای بود ناموزون که از بستر سنت کنده شده بود و می‌خواست در راه تحول و انقلاب بیفتد و عناصر و عوامل سنتی از یک سو و عناصر و عوامل تجدد از سویی دیگر آن را به هر سو می‌کشیدند. عناصر سنتی مقاومت می‌کردند و عناصر تجدد به دنبال شکستن این سد مقاومت بودند. بدین ترتیب تمامی اعصار گذشته با مقاومت‌هایشان در عصری که او به عرصه رسیده بود، در عصر حاضر که به دنبال تحول بود، حضور یافته بودند. در این میدان مجادلهٔ ارتجاع و تجدد، صاحب این قلم باید اسلاف مبارز خود را در عرصهٔ هنر و تفکر تشخیص می‌داد. کار جمالزاده در نوشتن نخستین مجموعهٔ قصهٔ کوتاه، انقلابی بود. نگارش «سه قطره خون» و «بوف کور» عملی انقلابی بود. نوشتن «افسانه» در ابتدا و شعرهای اولیهٔ نیما در قالب‌های شکسته در سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم، عملی انقلابی بود. در عالم ادبیات، این بزرگان علیه داده‌های ادبی جهان سنتی ایران بزرگ‌ترین مبارزه را براه انداخته بودند. صاحب این قلم در کار دو نفر دیگر مبارزهٔ مشابهی را تشخیص داده بود، یکی در کار احمد شاملو، و دیگری در کار فروغ فرخ‌زاد. شاملو سریع‌تر از همه درک کرده بود که جهان‌بینی تحول چیزی است ادامه یابنده؛ و نباید با تحول ایجاد شده توسط نیما متوقف شود. فراتر رفتن او از شکل تحول نیمایی به سوی شکل تحولی از نوعی دیگر، و انداختن شعر در خطی که حتی بیشتر از شعر نیما آن را به روحیهٔ نثر و شعر غیرسنتی نزدیک می‌کرد، عملی انقلابی بود. در کار فرخ‌زاد، تحولی بی‌سابقه وجود داشت. برای نخستین بار در سراسر تاریخ ایران، صدای زنانه‌ای در شعر، ترنم مستقل خود را شروع کرده بود و سراسر قلاع ارتجاع را به مبارزه می‌طلبید. اینان صداهای انقلاب فرهنگی ایران، به معنای واقعی بودند.

اینان نه تنها خلق و خوی تحول و انقلاب داشتند، بلکه اخلاق جدیدی را هم به فرهنگ ایران پیشنهاد می‌کردند، و آن اینکه با موازین گذشته نمی‌توان انسان معاصر و امروزی بود. اینان تهور اخلاقی عظیمی داشتند، پیه هر گونه تکفیر و تعقیب و ایذا و اذیت از سوی عناصر ارتجاع سنتی جامعه را به تن مالیده بودند و می‌رفتند تا پایه‌های اخلاق مندرس و مفلوک گذشته را بلرزانند. اینان ارکان اصلی بینش عصر خود را بنیان می‌گذاشتند و به نسل‌های بعدی می‌گفتند که نجات جامعه جز از طریق تحول عملی نخواهد بود. اینان در حوزهٔ سرشتی کار خود، یعنی ادبیات، عملاً در صدد متحول کردن جامعه و ادبیات آن بودند. رهبری فکری و هنری روشنفکران، مستقیم و غیر مستقیم، بر دوش آنها افتاده بود و بر عهدهٔ آنها گذاشته شده بود. آدم‌های دیگر از طریق اینان جهان جدید ادبی را کشف کرده بودند. اینان پیشگامان تحول ادبی در ساحات مختلف آن بودند. صحنهٔ ادبی ایران در آغازهای دههٔ چهل این استعداد را یافته بود که این همه حرکت، توضیح انتقادی خود را هم در عرصهٔ تئوری و هم در عرصهٔ تجزیه و تحلیل و توصیف و تشریح، ارائه دهد. با وقوف بر این استعداد زمانه بود که صاحب این قلم، حرکت انتقاد ادبی خود را آغاز کرد. همانطور که در



- **برای نخستین بار در سراسر تاریخ ایران، صدای زنانه‌ای در شعر، ترنم مستقل خود را شروع کرده بود**
- **با موازین گذشته نمی‌توان انسان معاصر و امروزی بود.**
- **صدای نقد و انتقاد ادبی باید درست از میدان حرکت و از اعماق حرکت ادبی برمی‌خاست.**

کنار تک تک آن پیشگامان افرادی حضور داشتند که کارشان شباهت به کار آنان داشت، ولی کار اصلی را آن پیشگامان به انجام رسانده بودند، در کنار و در پشت سر صاحب این قلم نیز بودند کسانی که نوعی «نقد ادبی» نوشته بودند و یا می‌نوشتند. ولی آن نقد ادبی که حسیت و روحیهٔ انقلابی داشته باشد، به وضع موجود ادبی گردن نهند، و مدام سره و ناسرهٔ فرهنگ ادبی معاصر را از یکدیگر جدا کند، و با استمرار تمام به این کار دست بزند وجود نداشت. در کار نقد رمان، کسی پیش از او به توضیح ساختار رمان و بررسی آثار نویسندگان معاصر نپرداخته بود. ولی در کار شعر، مسئله فرق می‌کرد، و به همین دلیل دشوارتر هم بود. در نقد شعر، پیش از او، کسانی مثل نیما، شاملو، آل‌احمد و اخوان کار کرده بودند. گهگاه نادرپور نیز مقالاتی نوشته بود، و رؤیایی نیز یکی دو مقاله دربارهٔ نیما، و یک مقاله بلند راجع به نادرپور چاپ کرده بود. عده‌ای نیز مقالاتی می‌نوشتند که بیشتر جنبه توضیحی داشت، ولی داده‌های تئوریک برای آنها بهیچوجه روشن نبود: عبدالمحمد آیتی، جلیل دوستخواه و عبدالعلی دستغیب. در کلیات نیز، کسانی چون احسان طبری و فاطمه سیاح مطالبی نوشته بودند، ولی صاحب این قلم، در حوزه‌ای گام برمی‌داشت که جدا از حوزهٔ آنها بود، و در واقع او اصلاً از نوشته‌های تعدادی از این اشخاص در آن زمان اطلاع درستی نداشت. مسئله این بود که صدای نقد و انتقاد ادبی باید درست از میدان حرکت و از اعماق حرکت ادبی برمی‌خاست، و ما نمی‌توانستیم در عرصهٔ نقد و انتقاد ادبی و تئوری، کار تصادفی داشته باشیم. باید از مجموع حرکت‌ها، حرکت و نهضت تفکر انتقادی سر برمی‌داشت و حضور خود را اعلام می‌کرد، و با استمرار به خود و محیط خود می‌نگریست.

در کار نقد شعر، کسانی مثل نیما، شاملو، آل‌احمد و اخوان، کارهایی کرده بودند، ولی جز در کار نیما ـ که بخش اعظم آن، در آغاز دههٔ چهل هنوز چاپ نشده بود و در واقع پس از چاپ بخشی از کارهای صاحب این قلم به چاپ رسید ـ در کار بقیهٔ این بزرگواران، چارچوب تئوریک کار چندان هم روشن نبود. دستگاه فکری موجه و درخور اعتنایی در کار این بزرگان مشاهده نمی‌شد، و به همین دلیل لازم بود همه چیز از نو تعریف شود: شعر، تصویر، تشکل هنری، کمپوزسیون، شکل اورگانیک و غیراورگانیک، هارمونی، ریتم، وزن، تعهد، تجدد، واحدهای شعری و نثری، فرق سبک‌ها و شیوه‌ها، و خلاصه همهٔ کلیات و جزئیات. چنین کاری بدون درنظر گرفتن معیارهای جهانی عملی نبود، به ویژه که معیارهای همهٔ ملل، از دیدگاه فرهنگی، به هم نزدیک شده بود؛ و در واقع از همان دههٔ چهل ما در دهکدهٔ جهانی، زندگی فرهنگی می‌کردیم. ولی نه آن معیارها مجرد بود، و نه در صورت مجرد بودن آنها، می‌شد آنها را به صورت مجرد در مورد ادبیات فارسی بکار بست. علت این بود که اولاً، از همان آغاز ادب جدید در ایران، هم در شعر نیما و هم در نثر هدایت، ما به سوی جهان پرتاب شده بودیم و جهان به سوی ما؛ و بعداً در آثار شاگردان موفق این دو بزرگوار، هنوز هم ما به سوی جهان پرتاب می‌شدیم و جهان به سوی ما پرتاب می‌شد؛ و ثانیاً، اگر معیارهای ما در آن زمان مجرد می‌بود، دیگر امکان نداشت گذشت سی سال، بر حقانیت تاریخی و ارزش فرهنگی کسانی که ما سی سال پیشتر بر کار آنها تأکید ورزیده بودیم، صحه بگذارد. همین تأیید تاریخی نشان داد که معیارهای ما در آن زمان، هم از صبغهٔ ملی برخوردار بود، و هم از شاخصیت جهانی. و اصولاً، در عصر ما، ترکیب هماهنگ صبغهٔ جهانی با صبغهٔ ملی و بومی است که بر اصالت تئوری‌ها و چارچوب‌های فکری و هنری و انتقادی، صحه می‌گذارد.

۵ - صاحب این قلم اعتقاد راسخ دارد که در انتخاب نیما و آن چهار شاعر دیگر به عنوان برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران تا اواسط دههٔ چهل، اشتباهی رخ نداده است. سی سال گذشته حقانیت آن رأی اولیه را ثابت کرده است. گرچه این پنج شاعر با هم فرق‌های اساسی داشتند و دارند؛ و نویسنده، در همان آغاز دههٔ چهل نوشت که یکی از آنان، یعنی نادرپور، برغم محافظه‌کارانه بودن شکل و زبان شعرش، و محدودیت دید سیاسی و اجتماعی‌اش، به سبب داشتن حسیت جدید شاعری، بر آدم‌هایی که شعرشان با حال و هوای شعر او گفته می‌شد ـ توللی، مشیری، سایه، و... ـ رجحان دارد، تا به امروز، کمتر کسی در صحت آن داوری اولیهٔ او تردید کرده است. ولی یک نکته را باید اضافه کرد که بین این پنج نفر راجع به خودشان، هرگز اتفاق نظر نبود. مثلاً فرخزاد، گرچه نیما و شاملو و اخوان را قبول نداشت و معتقد بود آنها به‌ویژه دو تن اول، چشم او را به سوی شعر واقعی باز کرده‌اند، ولی نادرپور را قبول نداشت. شاملو و اخوان هم نادرپور را قبول نداشتند و نادرپور، نیما را بصورت مشروط قبول داشت؛ در زمان حیات اخوان چیز چندان جالبی دربارهٔ اخوان نگفته بود؛ و شاملو را آدمی با استعداد متوسط می‌شناخت که فقط قطعهٔ ادبی می‌نوشت. شاملو و اخوان هم چندان توافقی با یکدیگر نداشتند. علت این قضیه روشن بود. اینها بیشتر از دیدگاه شعر خود به شعر، بطور کلی، نگاه می‌کردند، و در نتیجه لازم بود کسی پیدا شود و به شعر، بطور کلی، طوری بنگرد که این شاعران، برغم داشتن این همه اختلاف سلیقه، مشترکات خود را در چارچوب یک جهان‌بینی عام جامع و مانع در کنار هم بگذارند. اهمیت تئوری، دقیقاً در همین جا بود. استخراج مشترکات هنری این شاعران، تنها در سایهٔ مقایسه آنها با یکدیگر و مقایسهٔ شعر آنها با شعر شاعران معاصر دیگر، و مقایسهٔ دستاوردهای آنها با دستاوردهای شاعران گذشته و شاعران جهان، عملی بود. یعنی وظیفهٔ تئوری ادبی این بود که از متن یک اثر یا اثر یک نویسنده و شاعر، به سوی متون دیگر، از آن

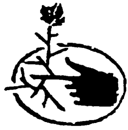
- **معیارهای همهٔ ملل، از دیدگاه فرهنگی، به هم نزدیک شده بود.**
- **معیارهای ما در آن زمان، هم از صبغهٔ ملی برخوردار بود، هم از شاخصیت جهانی.**
- **فرخزاد، شاملو و اخوان ثالث، نادرپور را قبول نداشتند، نادرپور هم نیما را، به صورت مشروط قبول داشت.**
- **شاملو و اخوان چندان توافقی با یکدیگر نداشتند.**
- **وظیفهٔ تئوری ادبی این بود که از متن یک اثر به سوی متون دیگر آن نویسنده و شاعر حرکت کند.**

نویسنده و شاعر، یا از نویسندگان و شاعران دیگر، حرکت کند، حتی اگر بظاهر، شکل‌ها و انواع و سبک‌های این آثار با هم متفاوت بوده باشند. برغم اختلاف عظیم بین فرخزاد و نادرپور، راقم این سطور مشترکات جدی بین بهترین شعرهای این دو شاعر، بویژه در همان نیمهٔ اول دهۀ چهل می‌دید و می‌بیند؛ و برغم اختلاف فاحش بین شعر شاملو و نادرپور، معیارهایی وجود داشت و وجوددارد که بهترین کارهای این دو شاعر را برغم میل باطنی خود آنها، و اختلافات شکلی و جهان‌بینی آنها، در کنار هم می‌گذارد. مسئله این است: تئوری، اشتراک و اختلاف را در آن سوی تخاصمات آدم‌ها با یکدیگر، به بحث می‌گذارد؛ و گاهی در واقع به آثار، به صورت غیر شخصی، و به صورت پدیده‌های مستقل از آفرینندگان آن آثار، می‌نگرد؛ به همین دلیل، گرچه ممکن است فصول جذاب و دلنشینی راجع به اختلافات شخصی و سلیقه‌ای آدم‌های سرشناس آن دوره رقم زده شود، در این تردیدی نیست که برای بررسی تئوریک و تئوری تطبیقی آثار باید از بیوگرافی شخصی افراد به سوی آثار آن افراد حرکت کنیم؛ و نظر این افراد دربارهٔ یکدیگر، تنها موقعی می‌تواند ارزشمند تلقی شود که پرتوی بر آثار خود آنها، بر بررسی انتقادی و تئوریک آثار آنها، و تعین چارچوب جهان‌بینی هنری یک عصر، یا مجموعهٔ آثار یک عصر، بیفکند. اثر، وسیله‌ای برای بررسی بیوگرافی نویسنده نیست، بلکه اثر، مستقل از بیوگرافی نویسنده، باید اهمیت هنری داشته باشد. ما چیزی از بیوگرافی حافظ نمی‌دانیم. و شاید نیازی هم نیست که بدانیم. ولی این همه اطلاع نسبتاً دقیق از زندگی نیما و شاملو داریم، و نمی‌توانیم از آنها استفاده کنیم. بیوگرافی یک عصر، بمراتب مهم‌تر از بیوگرافی فردی نویسنده است. و بیوگرافی یک عصر، در آثار آن عصر نهفته است، نه در زندگی خصوصی آفرینندگان آن آثار. چه بسیار آدم‌های زنده و جالب که چیزی در زندگی‌شان ننوشته‌اند؛ زندگی‌هایی بمراتب جالب‌تر از زندگی‌های نیما، فرخزاد، اخوان و شاملو وجود دارند. آنچه اهمیت دارد آثار این شعرا است، نه زندگانی‌شان. اگر زندگی شاعران و نویسندگان اهمیت پیدا می‌کند، علت شاعری و نویسندگی آنهاست؛ وگرنه زندگی‌های بسیاری هستند که از جذابیت عظیمی برخوردارند، ولی مردم چندان خبری از آنها ندارند. به همین دلیل، این آدم‌ها، برغم اختلاف‌های فاحش در زندگی شخصی و برغم مخالفت‌هایی که با یکدیگر کرده‌اند، وقتی موضوع شعر مطرح می‌شود، ناگهان به سوی هم کشیده می‌شوند و در کنار هم قرار می‌گیرند. این، جهان‌بینی حاصله از مجموع دستآوردهای شاعری است که این شعرا را کنار هم قرار می‌دهد. و با همین جهان‌بینی بود که این پنج شاعر در اوایل دهۀ چهل، بر سایر شاعران برتری پیدا می‌کردند.

در زمانی که نویسندهٔ حاضر، قلم انتقادی خود را به دست گرفت، شاعر چهل سالهٔ امروز، تقریباً ده ساله بود. دو سالی بود که نیما در گذشته بود و شش سال بعد، مقدر بود بزرگ‌ترین شاعرهٔ زبان فارسی، یعنی فروغ فرخزاد، دست از جهان و شعر بشوید؛ و گرچه اخوان، تقریباً، ربع قرن بعد از فروغ به خلوت خاک سپرده شد، ولی شعر خوب در حضور او، پیش از پایان دهۀ چهل به خاک افتاده بود؛ چیزی که نویسندهٔ این سطور در سال ۴۷، در مقاله‌ای با عنوان «واو دارد غرق می‌شود»، آن را پیش‌بینی کرده بود. و البته، خیلی‌های دیگر هم رفته‌اند. ولی اگر نویسندهٔ حاضر، با اطلاعی که امروز راجع به شعر آدم‌های معروف آن دوره دارد، به همان سال‌های آغازین دهۀ چهل برمی‌گشت و می‌خواست راجع به شعر آن شاعران داوری کند، باز هم قلم را در همان جهتی جولان می‌داد که در همان سال‌ها جولان داده بود و بر ممتازتر بودن آن پنج نفر بر همگنانشان رأی می‌داد؛ البته هر کدام را به دلیلی مربوط به آن دوره، و به دلایلی مربوط به کل حرکت شعر چهل و چهار یا پنج سال اول قرن چهاردهم شمسی.

۶ – نکتهٔ دیگری که اهمیت دارد این است که در مقطع دهۀ چهل، روی هم برای نخستین بار، شاعرانی شروع به چاپ شعر کردند که اینک پس از گذشت سی سال می‌توان برخی از آنان را هم، مثل آن پنج شاعر فوق، از شاعران مهم هفتاد سال گذشتهٔ شعر فارسی دانست. از نظر جامعه‌شناسی ادبی، در این جا، مناسبت دارد به موضوعی اشاره کنیم: گرچه این شاعران، بطور کلی، همسن و سال فروغ فرخزاد به حساب می‌آیند، و در واقع در حول و حوش سال تولد او به دنیا آمده‌اند، و تعدادی از شعرهایشان را در زمانی سروده‌اند که فرخزاد هم زنده بود و بهترین شعرهایش را می‌گفت، ولی از آنجا که شهرت فرخزاد مربوط به دوره‌ای قبل از دوران به عرصه رسیدن این شاعران بود، در دورنمای شعر فارسی، این خطای باصرهٔ ذهنی پذیرفته شده و جا افتاده است که فرخزاد تقریباً یک نسل از همسالان خود زودتر به عرصه رسیده بود.

اگر به ریشه‌های بوطیقای شعر زنانه، و یا بوطیقای شعر زن، که از نظر صاحب این قلم در دهۀ چهل، چیزی متفاوت از شعر مردان بود (همچنانکه در آن زمان، و پیش از همه جاگیر شدن چیزی به نام «فمینیسم» و بوطیقای «فمینیسم» در جهان، صاحب این قلم در مورد شعر فرخزاد نشان داده بود) و هم اینک نیز چیزی متفاوت است، با دقت بیشتری نگاه کنیم، آن خطای باصرهٔ ذهنی به صورت جهان‌بینی درست‌تری جلوه خواهد کرد، به این معنی که



- معیارهایی وجود دارد که بهترین کارهای شاملو و نادرپور را در کنار هم می‌گذارد.
- اثر، مستقل از بیوگرافی نویسنده، باید اهمیت هنری داشته باشد.
- بیوگرافی یک عصر در آثار آن عصر نهفته است نه در زندگی خصوصی آفرینندهٔ آن آثار.
- بوطیقای شعر زنانه، چیزی متفاوت از شعر مردان بود.
- فرخ‌زاد زبان و جهان‌بینی شاعرانه را برای دیدگاه زنان ایران متحول کرد.

ریشه‌های عصیان فرخ‌زاد در سه کتاب اول، بیشتر مفهومی و محتوایی بود تا شکلی و سبکی و ساختاری؛ ولی از اواخر دههٔ سی، بویژه از آغاز دههٔ چهل تا پایان حیات فرخ‌زاد، عصیان زنانهٔ او از صورت محتوایی به سوی دگرگونی شکلی و سبکی و ساختاری حرکت کرد، و زبان و جهان‌بینی شاعرانه را برای دیدگاه زنان ایران یکسر متحول کرد. چون در این عصیان، فرخ‌زاد روان شاعری خود را، پیش از شعر واقعی خود، و قریب ده سال پیش از به عرضه رسیدن شاعرانی چون آتشی و رؤیایی، عرضه کرده بود، می‌توان در واقع آن خطای باصرهٔ ذهنی را در دورنمای شعر فارسی نادیده گرفت و او را در نسلی قرار داد که از سال سی تا چهل گل کردند. بویژه از این نظر که نسل‌های ادبی در ایران در فاصلهٔ بیست و پنج سال، و پنج سال، از یکدیگر جدا می‌شوند. بین نیما و شاملو، فاصلهٔ سنی، سی سال است؛ ولی بین شاملو و فرخ‌زاد، ده سال؛ و بین فرخ‌زاد و آزاد فاصلهٔ سنی صفر است، ولی فاصلهٔ ادبی، قریب ده سال. این تداخل کمیت و کیفیت در ترکیب نسل‌ها، بحث دلنشینی در مباحث «هم زمانی» و «در زمانی» در ادبیات است که می‌توان جداگانه بدان در فرصتی دیگر پرداخت. هم‌زمان شدن نسل‌های مختلف محصول ناموزونی رشد تاریخی ماست. ما مرحله به مرحله حرکت نمی‌کنیم؛ ما از روی بعضی مراحل می‌پریم، و پاره‌هایی از مراحل تاریخی هم از دوران گذشته به سوی ما می‌شتابند و با ما معاصر می‌شوند. علت پافشاری سنت در برابر تجدد و علت وجودی تجددی قوی‌تر از حد ایجاب تاریخی ما در این مرحله، این است که ساختار تاریخی و فرهنگی ما براساس رشد ناموزون است. فرخ‌زاد دو کتاب آخر، با هر معیار جهانی که به شعر نگاه کنیم، شاعری جدید و درجه یک است، در حالیکه بخش اعظم شعری که توسط زنان محیط فرخ‌زاد گفته می‌شد، هم محتوا و هم صورت سنتی داشت. اینگونه است مظاهر رشد ناموزون تاریخی و فرهنگی ما. آگاهی فرخ‌زاد نسبت به موقعیت خود به عنوان زن، هم در دورهٔ اول و هم در دورهٔ دوم شاعری‌اش، یکی از مراکز تجلی آن نظریهٔ رشد ناموزون تاریخی و فرهنگی ما در عصر حاضر است.

فرخ‌زاد از دیدگاه دیگری نیز اهمیت دارد. او چهارپاره‌سازی تولّلی‌وار و نادرپورروار را پیش از رسیدن به «تولدی دیگر»، تنها به عنوان فراروی از بخشی از رشد شعر شخصی خود در پشت سر نگذاشت، بلکه این فرم را برای همهٔ زنان ایران نیز کهنه کرد؛ به همین دلیل، حرکت فرخ‌زاد به سوی فرم رهاتر شعری به سود همهٔ شاعران زنان ایران تمام شده است. راه فرم بسته‌ای مثل چهارپاره برای همیشه به روی شاعران زن، بسته ماند. در واقع چهارپارهٔ فرخ‌زاد، نه تنها نسبت به شعر بعدی فرخ‌زاد، نوعی پیش ـ شعر بود، بلکه در واقع به‌صورت پیش ـ شعرِ شعرِ همهٔ شاعران زنی درآمد که در مراحل مختلفِ رشد خود از فرخ‌زاد تأثیر پذیرفته به سوی شعر خود حرکت کرده بودند. ولی تعریف پیش ـ شعر نیز احتیاج به بررسی و توضیح کامل‌تری دارد که بخشی از آن در مقالات دیگری از این قلم آمده، و بخش دیگرش نیز باید در آینده توضیح داده شود.

۷ – از این رهگذر، ضرورت دارد یک نکته و حادثهٔ تاریخ ادبی را یادآور شویم: در سال‌های ۳۹ و ۴۰، یعنی درست در سال‌های چرخش از یک دهه به دههٔ دیگر، جلساتی در یکی از انجمن‌های روابط فرهنگی در تهران تشکیل می‌شد. در نخستین جلسهٔ این دیدارها کسانی شرکت کردند که یا پیش از آن تاریخ در شعر معاصر فارسی نقش ایفا کرده بودند، و یا بعداً نقش ایفا کردند. حاضران جلسهٔ اول، به ترتیب حروف الفبا عبارت بودند از: منوچهر آتشی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، مهدی اخوان ثالث (م. امید)، رضا براهنی، سیمین بهبهانی، یدالله رؤیایی (رؤیا)، فروغ فرخ‌زاد، نادر نادرپور. در آن زمان سایه، امید، بهبهانی، فرخ‌زاد و نادرپور شهرت فراوان داشتند. برغم اینکه آتشی «آهنگ دیگر» را تازه چاپ کرده بود و رؤیایی و صاحب این قلم قرار بود در همان سال‌ها و یا یکی دو سال بعد، اولین مجموعه شعرهامان را چاپ کنیم، ولی ما فقط در محافل محدود خود همین شاعران معروف، آن هم پیش یکی دونفرشان، و یا در محافل دوستان خودمان، شاعر شناخته می‌شدیم. تا آنجا که صاحب این قلم به یاد دارد شاعری که از او دعوت کرده بود تا به آن جمع بپیوندد، نادرپور بود. بگمانم در مورد آتشی و رؤیایی نیز دعوت از سوی نادرپور بود. ولی در موافقت سایه و بهبهانی با نادرپور تردیدی وجود نداشت. ما سه نفر، یعنی شاعران بی‌شهرت و یا کم شهرت، در مباحث دخالت زیادی نداشتیم. در آن زمان، اخوان و فرخ‌زاد، همکار ابراهیم گلستان در کانون فیلم گلستان بودند، و از همان آغاز معلوم بود که این دو با نادرپور اختلاف دارند، و پس از پایان آن جلسه، دیگر در جلسات بعدی حاضر نشدند. در آن زمان، در محافل ادبی، متنفذترین شاعر معاصر نادر نادرپور بود. از این نفوذ در سال‌های بعد، بشدت کاسته شد، و بتدریج بر نفوذ شاملو، اخوان و فرخ‌زاد افزوده شد. به نظر راقم این سطور اختلاف اصلی بر سر نیما بود. نادرپور دست‌آورد نیما را به اندازهٔ اخوان و شاملو و فرخ‌زاد ارج نمی‌نهاد، و بطور کلی خود را متأثر از شعر نیمایی نمی‌دانست. در عوض، در آن جلسهٔ بخصوص، اخوان و فرخ‌زاد، تکیه بر درد عمیق درونی خود داشتند. آن شب فرخ‌زاد زودتر از همه جلسه را ترک کرد و راقم این سطور پس از گذراندن ساعات اولیهٔ شب با منوچهر آتشی، در ساعات بعدی، خود را در خیابان‌ها و کافه‌ها با



اخوان ثالث تنها یافت. مردی سنتی با حافظه‌ای غریب که تنها از طریق نیما به جهان جدید نزدیک شده بود. در برابر جوانی که در سن کم دکترای ادبیات انگلیسی گرفته بود، دورهٔ سربازی خود را می‌گذراند و سرش پر بود از تئوری‌های ادبیات جهان. اخوان از شهریار، ایرج و نیما حرف می‌زد و صاحب این قلم از الیوت و پائوند و نیما. تعارض از همان آغاز مشهود بود. او از سنت به سوی تجدد آمده بود، صاحب این قلم از تجدد به سوی درک سنت می‌رفت. دو روحیهٔ کاملاً متفاوت، با دو سر پرشور، درست در مقطع چرخش از یک دهه به دههٔ دیگر. مرد مسن‌تر نومید، مرد جوان‌تر امیدوار. و برغم حفظ احترام بزرگ‌تر از سوی کوچک‌تر، اصطکاک بعدی حتمی بود. یک سال و نیم پیش از آن تاریخ، نیما در گذشته بود.

وقتی که برگردیم و از دریچهٔ تاریخ ادب معاصر به آن جلسه نگاه کنیم، باید بگوییم که اگر چند نفر دیگر نیز در آن جلسه حضور می‌یافتند ـ مثلاً توللی، شاملو، سپهری، آزاد ـ جلسه تبدیل می‌شد به اجلاس شاعران دو نسل در کنار هم، خواه آنهایی که تثبیت شده بودند؛ خواه آنهایی که می‌رفتند شعرهایشان را چاپ کنند و تثبیت شوند؛ و خواه آنهایی که قرار بود در نزاع بین کهنه و نو در چارچوب شعر نو عقب‌زده شوند و یا جلو کشیده شوند. نسل بعدی در دههٔ چهل و پنجاه، در کنار شاعران مهم زیر آن سقف، تمامی مطبوعات ایران را از نظر شعری اشغال کرد: آتشی، رؤیایی، آزاد، نیستانی، خویی، تمیمی، سپانلو، احمدی و دیگران. بخشی از نقدی که نویسندهٔ این سطور از همان سال‌ها شروع به نوشتن کرد، مربوط به تحولات آن مقطع و مراحل بعدی آن بود.

○ هم زمان شدن نسل‌های مختلف محصول ناموزونی رشد تاریخی ماست.
○ اخوان، مردی سنتی با حافظه‌ای غریب.
○ از سنت به سوی تجدد و از تجدد به سوی درک سنت.
○ اجلاس شاعران دو نسل.
○ راه به روی تفکرهای پوسیدهٔ بازگشت ادبی بسته شد.
○ خلاقیت شاعران ایران بازگشت پذیر به گورستان و برهوت حد فاصل صائب و بهار نیست.
○ چپ آن زمان گاهی نیما را در برابر خود می‌یافت و گاهی در کنار خود.
○ توده‌ای‌ها هم به نیما احترام می‌گذاشتند.

۸ – مسئلهٔ دیگری که باز اهمیت دارد این است که تعدادی از افراد نسل جدید شاعران نوپرداز که در همان مقطع سال‌های چهل شروع به چاپ کتاب کردند، در طول سال‌ها به نوبهٔ خود به شاعران مهمی تبدیل شدند. و این، نشان می‌داد که شعر فارسی در راه رشد و پیشرفت و تنوع افتاده، و دیگر خلاقیت شاعران ایران بازگشت‌پذیر به گورستان و برهوت حد فاصل بین صائب و بهار نیست؛ و آنها آینده را در نظر دارند، نه گذشته را. راه به روی تفکرهای پوسیدهٔ بازگشت ادبی بسته شد. آزمایش و تجربه در فرم‌های مختلف ادامه داشت؛ در همهٔ سطوح؛ نه تنها در میان شاعران بزرگ هر دو نسل، بلکه در میان شاعرانی که از نسل قبل بودند و در کنار نسل جوان‌تر پوست می‌انداختند، ولی خود در میان شاعران مهم این دو نسل نبودند. مثلاً در فاصلهٔ سال‌های ۲۵ تا ۲۸، روانشادان منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی، هر دو، تعدادی از شعرهاشان را در چارچوب رئالیسم سوسیالیستی و تحت تأثیر مستقیم حزب توده می‌گفتند. در آن زمان، در برابر این نوع شعر، مستقیماً شعر نیما قرار نداشت. گاهی چپ آن زمان نیما را در برابر خود می‌یافت و گاهی او را در کنار خود می‌دید. طرفداران تنوع ادبی و شکل‌های مختلف شعری نیز از نیما حساب می‌بردند، ولی مثل او شعر نمی‌گفتند. بر ناصیهٔ مجلات آوانگارد آن دوره، شعر نیما می‌درخشید، ولی احترام نیما را توده‌ای‌ها هم داشتند. کافی است نیما را رها کنیم و به سوی سرنوشت آن دو روانشاد، یعنی شیبانی و شاهرودی بیاییم. از آغاز دههٔ چهل به بعد، هم شاهرودی و هم شیبانی به سوی شعر دیگری آمدند که با شعرهای قبلی آنها یکسر متفاوت بود. در سال‌های ۳۰، حزب توده، اسماعیل شاهرودی را به رخ هوشنگ ایرانی می‌کشید. ولی هوشنگ ایرانی کار خود را می‌کرد. شعر شاهرودی، بعد از سال ۵۰، در مسیری افتاد که شباهت به کار هوشنگ ایرانی اوایل دههٔ سی داشت. شعر شیبانی گاهی در جهت نوعی شعر ناب منثور حرکت می‌کرد، و اگر ریتمی هم داشت، بیشتر ریتم شعر بی‌وزن بود؛ و بطور کلی از آن نه تنها تحزب، بلکه حتی تعهد از نوع خاصی که بر شعر شاعرانی چون شاملو و فرخزاد و اخوان ناظر و حاکم بود، بیرون رانده شده بود؛ و البته برغم تعلق خاطر مستمر او به ماجراهای تجدد، به دلیل عدم تسلط او بر زبان، و فقدان استعدادی درخشان، خود شعر لنگ می‌زد. با وجود اینکه، این دو شاعر متعلق به نسل شاملو بودند، حضور نیما را درک کرده بودند، حتی نیما بر درد و رنج شعر یکی از آنها، یعنی شاهرودی، صحه هم گذاشته بود و بر شعر او مقدمه نوشته بود، ولی شاعران بزرگ کسانی بودند که نیما را درک می‌کردند، ولی پس از گذشت چند سالی، با حفظ احترام او، به راه‌های دیگری می‌رفتند. شاملو، اخوان، فرخزاد، نادرپور، و پس از آنان، چند تن از شاعران نسل جوان‌تر که هم راه‌های نیما و راه‌های آنها را ادامه دادند و هم نهایتاً به راه و زبان و شیوهٔ خاص خود کشیده شدند، خصایص اصلی شعر هفتاد سال گذشتهٔ ما را می‌سازند.



* Ontic

** Ontological

ادامه دارد...



شکل گرایی روسی و ساخت گرایی پراگ

ک.م. نیوتن



پژوهش های «حلقه ی زبان شناسی مسکو» و «گروه سن پترزبورگ» به نام اُپایاز (Opajaz) [انجمن پژوهش زبان ادبی م.] در زمینه ی زبان بوطیقایی (Poetic)، پیش از انقلاب، بنیادهای شکل گرایی روسی را پی ریخت. نامبرداران این جنبش عبارت بودند از: ویکتور اشکلوفسکی، رومن یاکوبسن، بوریس آیخن باوم، اوسیپ بریک و یوری تین یانف. شکل گرایان روس رویکردهای ناسازمند (unsystematic) و التقاطی در نقد را که پیش از آن، بر پژوهش های ادبی چیره بود، مردود شمردند و کوشیدند «دانشی ادبی» بیافرینند. هم چنان که یاکوبسن می گوید: «موضوع دانش ادبی، ادبیات نیست، بلکه ادبی بودن (ادبیّت) است؛ یعنی آن چیزی که اثری را به اثری هنری بدل می کند.» بنابراین، شکل گرایان توجهی به جنبه های بازنمودی و بیانی متون ادبی نداشتند؛ بلکه بیشتر به سازندهایی از متون می پرداختند که می توانند به گونه ای بی مانند ادبی باشند. آنها نخست، بر ناهمانندی زبان ادبی با زبان غیر ادبی یا زبان عملی تأکید ورزیدند. شناخته شده ترین مفهوم شکل گرایی، «آشنایی زدایی» (ostranenie) است که به ویژه، با اشکلوفسکی و نوشته ی او هنر چونان شگرد[1] (۱۹۱۷) درآمیخته است. او در آن نوشته یادآور می شود، هنر از راه آفریدن شگردهایی که شکل های خودکار و خوگرفته ی (habitual) دریافت انسان را از بیخ و بن برمی کند، دریافتی نو پدید می آورد.

پس از آن، شکل گرایی به جای تأکید ورزیدن بر روابط میان زبان ادبی و غیرادبی به جنبه های زبان شناختی و شکل گرای خودِ متون ادبی پرداخت. یاکوبسن و تین یانف می گفتند شگردهای ادبی نیز، خود، آشنا می شوند. آنان به ابزاری توجه کردند که به توسط آنها شگردهای معین در متون ادبی چیره می شوند و در ارتباط با دیگر شگردها یا جنبه های متونی که در وضعیت های آشنا و خودکار دریافتنی اند، نقشی آشنایی زدا بازی می کنند. جستار یاکوبسن به نام [مفهوم] چیره[2] این جنبه از شکل گرایی را بازمی نمایاند.

کتاب روش شکل گرا در پژوهش ادبی[3] پ. ن. مدودف و میخاییل باختین، که نخستین بار در ۱۹۲۸ به نام مدودف منتشر شد، احتمالاً نوشته ی باختین است. این نوشته در رویه، نقدی است از دیدگاه مارکسیستی بر شکل گرایی، اما ممکن است تأکید بر جنبه ی مارکسیستی اثر بیشتر به دلیل ضرورت های سیاسی صورت گرفته باشد؛ چرا که گمان می رود باختین از نظر مرامی مارکسیست نبوده است. اندیشه ی بنیادین باختین همانا دیدگاهش در مورد «مکالمه ای» بودن زبان است؛ بدین معنی که به کارگیری زبان مستلزم وجود شنونده یا مخاطب است. زبان را می باید چونان رویدادی اجتماعی نگریست و بنابراین، باید آن را در متن اجتماعی و ارتباطی پژوهید. باختین و مدودف بدان دلیل بر شکل گرایی می تاختند که گمان می بردند نمی توان در خلاء و رها از متن جامعه شناختی زبان به زبان ادبی پرداخت. با وجود این، آشکارا با گرایش های ضد شکل گرایی موجود در نقد مارکسیستی ناموافق بودند.

ساخت گرایان پراگ در بنیاد، ادامه ی شکل گرایی روسی بودند. یاکوبسن اوایل ۱۹۲۰ به چکسلواکی رفته بود. در واقع «[مفهوم] چیره» ۱۹۳۵ در چکسلواکی به صورت سخنرانی ایراد شد. یان موکاروفسکی نظریه پرداز ادبی بزرگ چك، در آثار نخست خود بسیار تحت تأثیر شکل گرایی روسی قرار داشت؛ هم چنان که برای نمونه، اندیشه ی ادبی بودن (ادبیت) به منزله ی پیش زمینه ای بیشینه ی سخن را آشکارا از مفهوم چیره ی شکل گرایی برگرفته بود. اما، موکاروفسکی در آثار بعدی خود از نگرشی به شدت شکل گرایانه به دیدگاهی رسید که گیرنده یا خواننده ی [اثر ادبی در آن] نقشی بسزا بازی می کردند؛ او بر این باور بود که گیرنده ی اثر ادبی در مقام آفریده ی جامعه و ایدئولوژی های آن و نه چونان فردی پرت افتاده، می باید در موقعیت های اجتماعی نگریسته شود. موکاروفسکی در «کارکرد، هنجار و ارزش زیبایی شناختی چونان واقعیت های اجتماعی»[4] (۱۹۳۸) رویکردهای، نشانه شناختی در پژوهش ادبی را پیش بینی کرد.

ترجمه ی کیوان نریمانی

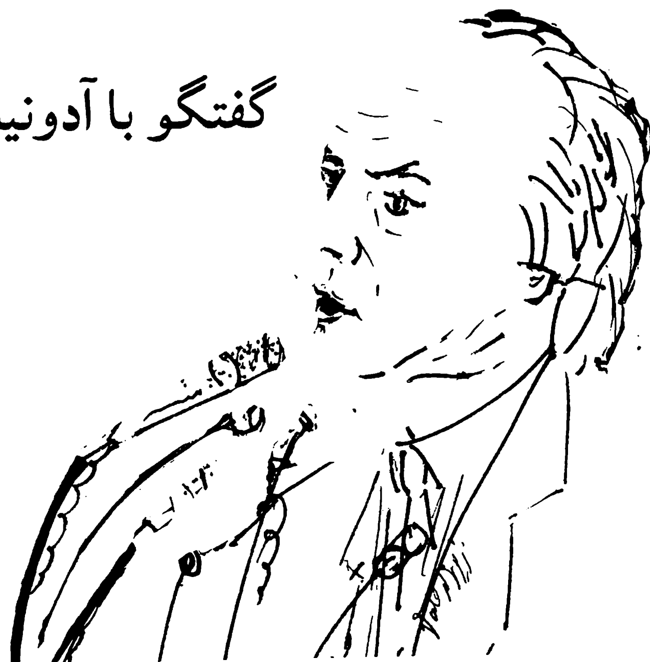
*برگرفته از:

Twentieth - Century Literary Theory, A Reader Edited And Introduced By M. Newton, Macmillan Education LTD, 1991, pp. 21-22.

1. Art as Device.
2. The Dominant
3. The Formal Method in Literary Scholarship.

دموکراسی، مبارزه‌ای پیوسته

گفتگو با آدونیس



آدونیس، خدای‌باروری‌فنیقیان باستان که در اسطوره‌ها به دست خوکی کشته می‌شد تا بار دیگر از نو زاده شود، اینک نام مستعار «علی احمد سعید اسیر» شاعر سوری مقیم لبنان است، متولد به سال ۱۹۳۰، از نوپردازترین شاعران معاصر عرب و نماینده‌ی بارز نحله‌ای از شعر عربی، که خلیل‌الحاوی، صلاح عبدالصبور و محمد عفیفی مطر و... را دربرمی‌گیرد.

«آدونیس» علاوه بر شعر، صاحب‌نظری آگاه است و ناقدی هوشیار، از آثار او می‌توان به مقدمه‌ای بر شعر عرب (۱۹۷۱)، زمان شعر (۱۹۷۲)، فاتحه‌ای بر پایانه قرن (۱۹۸۰) و کتاب سه‌جلدی «الثابت و المتحول» (۱۹۷۸-۱۹۷۴) درباره‌ی جریان‌های ثابت و متحول فکر و فرهنگ اسلامی، اشاره کرد. شاید همین گستره‌ی دانش و اطلاعات ژرف او از ادبیات کلاسیک و مدرن عرب و غرب (به‌ویژه فرانسه) و ترجمه‌های او از مجموعه‌های کامل شعرای فرانسوی و پژوهش‌هایش از شعر قدیم عرب گرفته تا شعر مدرن فرانسه او را به یکی از مطرح‌ترین شعرای معاصر عرب در سطح کشورهای عربی و اروپایی تبدیل کرده است.

اسطوره در شعر معاصر با آدونیس جلایی تازه گرفته، وی در شعرهایش حامل اسطوره‌ی «تموز» یا «آدونیس» خدای باروری است. تمثیلی که به‌کار می‌گیرد تا شاید دلالتی باشد بر اضمحلالی که بر وطنش سایه انداخته است، و همین است که شعرش تصویرگر دقیقی از «اطلال» اجتماعی دنیای عرب نیز هست.





○ بودلر: شعر زیباست و زیبایی‌ها شگفتی‌آورند.
○ فیزیک جدید می‌گوید: ذره، خود موج است.
○ موسیقی شعر، از هم‌نوایی درونی سرچشمه می‌گیرد.
○ شکل، به شیوه‌ای غیرارادی، در مکاشفه‌ی شاعر زاییده می‌شود.
○ منتقد امروز، نمی‌تواند با مقیاس‌های از پیش ساخته شده، شعر را نقد کند.

□ **تجربه‌آزمایی در زبان و فرم شعر، اندیشه‌ای است که کوشش شما را در زمینه‌های شعر و نقد، سمت داده است. آیا این تجربه با روندِ واقعیتِ جامعه‌ی عرب، همگرایی دارد؟**

■ هدف از تجربه‌آزمایی ـ از دیدگاه من ـ بیرون رفتن از هرآن‌چه است که سنتی و مأنوس است، یا به‌عبارتی از هم گسستنِ شکل و ساختارِ بیان سنتی به‌قصد آفرینش شکل‌ها و ساختارهای نوینی که با جُنب و جوش و تحرک زندگی و تلاش برای واقعیتی غنی‌تر و فراگیرتر، همساز باشد.
به گمانِ من، شعرِ تجربه‌آزما، به‌معنایی که گفتم، شعری است که تا این لحظه می‌توان در چهارچوب گفتگو پیرامون یک انقلاب فرهنگیِ بنیادی به مثابه‌ی یگانه جنبش ریشه‌دار توصیفش کرد. چرا که تنها این‌گونه شعر است که گسستگیِ شناختاری را با شناختِ سنتیِ شعر، فراهم ساخته است و شیوه‌هایی را برای مقایسه‌ی انسان و جهان و بیان آن دو ـ مغایر با شیوه‌های سنتی و بیان سنتی ـ پدید آورده است.

□ **در این چهارچوب، دشواریِ پیوند میان شعر و توده‌ها مطرح می‌شود، راه حل این مسأله را چگونه می‌بینید؟**

■ به‌جای واژه‌ی توده‌ها، کاربردِ کلمه‌ی «خواننده» را ترجیح می‌دهم چرا که واژه‌ی توده از دیدگاهِ هنری و شعری، مبهم و نوسانی است.
در این مفهوم، سطوح متفاوت و متضادی از خوانندگان یا «شنوندگان» جای می‌گیرند. توده‌ها شبیه سدیم‌اند که «هویت» مشخصی ندارند.
رابطه‌ی میان شعر و خواننده‌ی شعر را سطح هریک از آنها، مشخص می‌سازد برای روشن شدن این رابطه، معیاری درست‌تر از سخن یکی از فیلسوفان قرن نوزدهم نمی‌بینم که می‌گوید:
«برای بهره‌جویی از هنر، باید دارای فرهنگِ هنری باشی.»

□ **«ابداع، سودی جز خود نمی‌جوید (یا به عبارتی: ابداع وظیفه‌ای جز ابداع ندارد). شما با این سخن، وظیفه‌ی شعر یعنی وظیفه‌ی مستقیم سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژیک آن را نفی می‌کنید. آیا می‌توانید رابطه‌ی میان شعر و واقعیت و جایگاه ادیب را در این فراگرد، مشخص کنید؟**

■ شعر نمی‌تواند، به‌طور مستقیم، یک وظیفه‌ی سیاسی یا اجتماعی را انجام دهد. شاید این وظیفه، به‌شکلی پیچیده رخ پذیرد چرا که شعر در تغییر چشم‌انداز خواننده و دورنمای زیبایی و افقِ حساسیتِ وی، تأثیر می‌نهد. از این‌رو، شاعر برای تأثیرگذاری باید بپذیرد که اهمیتِ کلامِ شعر در ذاتِ آن نهفته نیست، بلکه در شیوه‌ی گفتنِ آن، یعنی در کیفیت بیان، جای دارد.
به‌نظر من، رابطه‌ی میان شعر و واقعیت، در پرتو این سخن، مشخص می‌شود و با علم به‌این‌که واقعیت، جنبه‌های متعددی دارد؛ باید «واقعیت» مورد نظر را در این زمینه، معین ساخت. آیا غرض، واقعیت اشیا، آن‌گونه که هستند یا واقعیت اندیشه‌ها یا واقعیتِ کارهاست یا این‌که همه‌ی این‌ها مورد نظرند و چگونه؟ رابطه‌ی واقعیت با «ممکن» کدام است؟ و منظور از ممکن چیست؟ همه‌ی اموری که با این مقوله‌ها پیوند دارند یا از آنها پدید می‌آیند، اموری نظری هستند که به تحلیلی دقیق و گسترده نیاز دارند.

□ **«شکست بیروت[1]» فاجعه‌ی جدیدی را در واقعیتِ فرهنگ عرب پدید آورد؛ آینده‌ی فرهنگ عربی را پس از بیروت چگونه می‌بینید؟**

■ فرهنگِ عربی ـ به معنای خاص و خلاق آن ـ را بی‌آینده می‌بینم مگر این‌که اندیشمندان عرب، ساختارِ ذهنی ـ فرهنگیِ عرب را که موروثی و مسلط است، فروپاشند. این امر نیاز به رویارویی با مشکلات، در سطح فرد و جامعه، دارد؛ به‌ویژه مشکلاتی که در عالمِ سرکوب شده‌ی درونیِ شخصیتِ عربی، انباشته شده است. این دشواری‌ها بر حرکتِ اندیشه از یک سو و حرکت زندگی به سمت تغییر و پیشرفت، از سوی دیگر، لگام می‌زند.
بدون نقدِ بنیادی‌وواکاونده، فرهنگِ عربی، هم‌چنان یک فرهنگِ خویشکارانه خواهد ماند؛ فرهنگی که تفسیر و توجیه می‌کند و در سایه‌ی سیاست‌های عربی

و رژیم‌هایش می‌زید. استمراریگران، اما تهی از زندگی، مگر به میزانی که از این شبح، سدجوع کند. و این نیز قوتِ استمرار موقت است که سرانجام آن مرگ اندیشه است.

□ **شکست بیروت، اختلال عظیمی را در واقعیتِ فرهنگ عربی نشان داد که همان اختلال و بحران دموکراسی است. نوای دموکراسی و صدای میهن پرستان و ترقی خواهان عرب ـ جز اندکی ـ حضور نداشت. ابعاد این بحران دموکراسی را ـ از دیدگاهِ فرهنگی ـ چگونه می‌بینید؟**

■ دموکراسی، پیشکش آماده‌ای نیست. تحقق دموکراسی، مبارزه‌ی پیوسته‌ای را می‌طلبد؛ زیرا دموکراسی را همچون زندگی باید به‌طور مداوم و ابداع‌گونه، زیست وگرنه به پیکری بی‌جان بدل می‌شود.

ما در جامعه‌ی عرب، جنبه‌ی دموکراسی را ـ ازنظر واقعی و تاریخی ـ کمتر شناخته‌ایم. ازاین‌رو، چیرگی سرکوب ـ با شکل‌ها و جنبه‌های گونه‌گونش ـ را بر زندگی فردی و گروهی عرب‌ها حس می‌کنیم. ما اگر بپذیریم که انسانیتِ انسان با دموکراسی، در اندیشه و عمل، مشخص می‌شود؛ در آن‌صورت وجشتِ زندانی را که شهروندان عرب در آن به‌سر می‌برند درخواهیم یافت و درک خواهیم کرد که آنان، به‌سبب این زندان، از کاربردِ توان و انرژی انباشته‌شان، ناتوان مانده‌اند. آنان به ابداع‌گری می‌مانند که راهی برای پرتوافشانی و تغییر و پیشرفت نمی‌یابند.

□ **دیوان «مفرد به صیغه‌ی جمع» در روند تجربه‌ی شعری‌تان، چه چیزی را بیان می‌کند؟**

■ گاهی فکر می‌کنم که این کتاب، بهترین اثر من است. زبان شعر در آن به جایگاهی رسیده که فراتر از آن دشوار می‌نماید، یعنی به بن‌بست رسیده است. لذا باید از آن فراتر رفت و در افقی دیگر گام نهاد. در این‌راه، شاید کتاب «پنج قصیده» برای من نوعی آسودگی و تجدید قوا بوده است.

□ **شعر را چگونه به قلم می‌آوری؟**

■ نقشه‌ی ازپیش ساخته‌ای برای نوشتن شعر نداشته‌ام. ازاین‌رو، این‌کار از روی قصد، صورت نمی‌پذیرد. گاهی اندیشه‌هایی را در سر می‌پرورانم تا به شعری که می‌نویسم، سمت و سو دهند، اما پس از نوشتن، معلوم می‌شود که شعر، سمت و سویی دیگر یا معکوس به‌خود گرفته است.

شعر برای من بیانگر حالتی است که این احساس را در من پدید می‌آورد. گویی زندگی را به شکلی نیکوتر می‌زیم و به‌گونه‌ای ژرف‌تر در آن تأمل می‌کنم.



(ترجمه شده از هفته‌نامه‌ی یمنی «الثوری»)

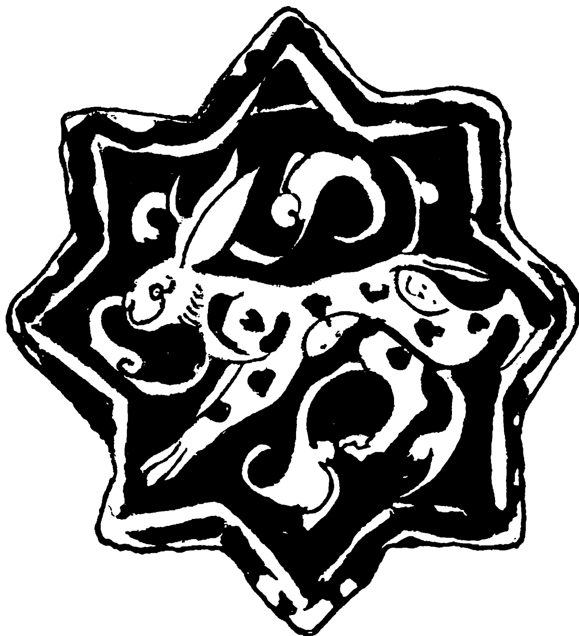
۱. منظور اشغال بیروت توسط اسراییلیان در سال ۱۹۸۲ است.

آدونیس

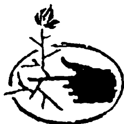
آینه‌ای برای پیکره‌ی پاییز

آیا زنی را دیده‌ای
که جنازه‌ی پاییز را به دوش می‌کشد؟
بر پیاده‌روها
چهره می‌مالد
و از نخ باران‌ها
جامه می‌بافد

و آدمی
خلواره‌ای‌ست خاموش
به خاکستر پیاده‌روها.



ع. عامری



کشف نوِ جهان معاصر

تعریف شعر
به روایت آدونیس

ع. عامری

«کار شعر پایان‌ناپذیر است. آن‌چه پایان می‌پذیرد افزارها و اشیا است. شعر به دو معنا بی‌پایان است: از یکسو کمال‌ناپذیر است، و از سویی دیگر همواره همچون طرحی است نوآغاز.»

«آگاهی شاعر در ذات خود نه از تاریخ شروع می‌شود و نه از گذشته، بلکه از ذات لحظه‌ای شعر سرچشمه می‌گیرد. و ذات شعری در کشف و شهودی است دایمی، لحظه به لحظه می‌اندیشد و می‌آفریند چنان‌که گویی همیشه در آغاز کار است. پس شعر تاریخ نمی‌گوید، بلکه همیشه از تاریخ جلوتر است.»

آدونیس

آدونیس در کوششی برای تعریف شعر مدرن(مجله شعر ۱۹۵۹) با دلاوری خاصی که لرزه بر اندام سنت گرایان عرب می اندازد فریاد برمی‌دارد که:

چون عصر ما عصر پیشگامی است، پس حضور فرم‌ها و سبک‌های قدیمی و دیدگاه‌هایی که کارکرد خود را از دست داده‌اند، خود به‌خود ما را به‌سوی سرپیچی از اصول اعصار گذشته می‌راند، چراکه شعر امروز معنایی خلاق و آفرینشمندانه دارد، نه گزارشگونه و توضیحی: «شعر احساسی است حاوی حضور ما، و فراخوانی به ایجاد معنایی تازه و نو از جهان، و جایگاهی برای آفریدن‌ها و گسیختن‌ها، از همین‌رو از حساسیتی متافیزیکی برخوردار است، و احساسش نسبت به اشیا برآمده از حواس اندام‌ها است، و نه از وابستگی‌های منطقی». به‌بیان دیگر شعر ادراک جوهره‌ی جهان است، و به‌این ترتیب شعر مدرن از بندهای حادثه، واقعیت و گذشته گرایی، تهی می‌شود؛ پس شعر انعکاسی از اشیای واقع نیست، بلکه کشفی است که در هر لحظه مرزی تازه و افقی نو را به تجربه می‌نشیند. با جوهره‌ای از احساسی مواج که فاقد درک کلی و نهایی از جهان است، جوهره‌ای که ماهیت قرن معاصر ماست: «از همین‌رو امکان ندارد که به «شکل» در شعر به‌صورت امری ثابت و جاوید نگاه کنیم، چراکه، اگر عکس این قضیه درست باشد، باید شعر تبدیل به یکی از اشکال علم می‌شد.»

آدونیس تفاوت بین نثر و شعر را این‌گونه تعریف می‌کند: نثر زیاده‌گویی و پیروی از مجموعه‌ای افکار مشخص و توصیفی و گزارشگونه است. در حالی که شعر با زیاده‌گویی میانه‌ای ندارد و در پی وضوح نیست، بلکه ناقل تجربه‌ی روحیِ پیچیده‌ای است. و از همین‌رو شاعر به کشف در ابعاد کلمه دست می یازَد و مرز واژگان را درهم می‌ریزد و با ایجاد «زبان» و حادثه‌جویی در آن به بینشی نو می‌رسد: «بایستی که واژه در شعر از خود فراتر رود، و چندان پربار باشد که به بیش از آن‌چه که در ظاهر می‌گوید اشارت کند، چون واژه در شعر بار معنایی دقیق و ثابتی را برای فکر یا موضوع خاص به دوش نمی‌کشد، بلکه زهدانی است بارور و زمینی حاصلخیز برای پروردن نطفه‌ای که در ذهن نویسنده شکل می‌گیرد.» و به تعبیر دیگر زبان وجودی مطلق و گرانجان نیست. بلکه هستی سبک، روح رقصانی است که در برابر تعبیرات نو به‌نو سر فرود می‌آورد، انداموار‌ه‌ای جاندار که نیاموخته‌ها را به نوشتار و گفتار مبدل می‌کند.



○ شاعر به کشف در ابعاد کلمه دست می‌یازد و با ایجاد زبان و حادثه‌جویی در آن به بینشی نو می‌رسد.

○ زبان روح رقصانی‌ست که نیاموخته‌ها را به گفتار و نوشتار می‌آورد.



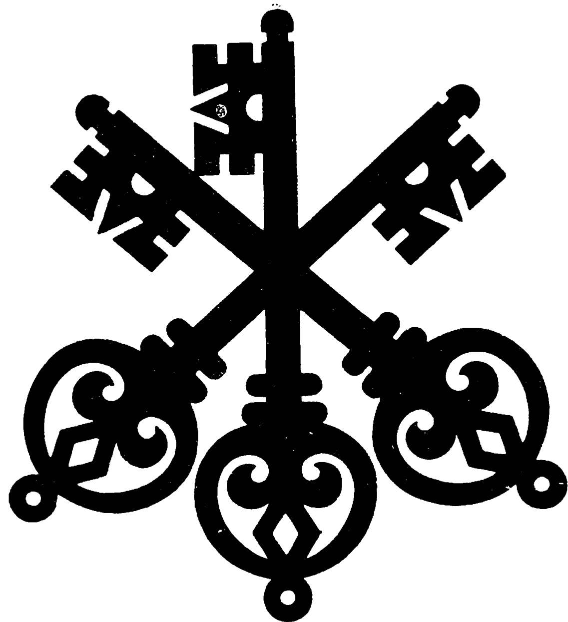
از آن‌جا که احساسات و تأثرات لحظه به لحظه تغییر می‌کند، پس شاعر نیز نباید احساساتش را از طریق زبانی کلی و قراردادی مرسوم بیان کند، و چون هر شاعر شخصیتی یگانه دارد و به‌عنوان یک فرد با تأثرات خاص خود به‌جهان می‌نگرد و اندیشه می‌کند، پس باید بکوشد برای شرح تأثرات ویژه‌ی خود زبان ویژه‌ای را سازماندهی کند که قابلیت انتقال آن مفاهیم را داشته باشد. زبانی که باید هرآن همراه اندیشه‌اش نو شود. چرا که: «هر اندیشه‌ای تنها در کالبد یک واژه و یا یک جمله‌ی مشخص می‌تواند به نیکوترین صورت تجلی یابد.»

در واقع شاعر با زبان ویژه‌ای که از ادراکات و تأثرات ویژه‌ی خود سرچشمه گرفته و با بهره گیری از آگاهی‌ها، استعداد و واژگان گسترنده‌ی خود است که شعر را خلق می‌کند. بزرگترین اندیشه‌ها اگر از الهامی نیرومند سرچشمه نگیرد و حاصل کشف درونی و راه‌یافتن به اعماق و تلاطم ناشی از القای توأمان اندیشه و کلام نباشد، نمی‌تواند کاری آفرینشگر و هنری محسوب شود. جنینی از اندیشه نزج می‌گیرد، در پرده‌های سیاه نیمه‌آگاهی می‌لولد و زمان ولادت خود را کشف می‌کند. آن‌گاه شاعر باید او را از زهدان زمان بیرون بکشد و با بیان هنری خود غسل تعمیدش دهد، آن‌گاه گویی خود زمان به سخن درمی‌آید:

○ هر اندیشه‌ای تنها در کالبد واژه خاصی تجلی می‌یابد.

○ جنینی از اندیشه، زمان ولادت خود را کشف می‌کند تا شاعر آن را از زهدان زمان بیرون بکشد.

○ نقش شاعر، در جستجوی معنایی دیگر برای اشیا، بیداری و رهایی انسان از دایره‌ی تنگ افکار همگانی است.



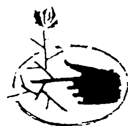
آتشم را گم کرده‌ام ازمانم دگرست او گام‌هایم ادیگر گام‌های خود من نیست.

و شاید همین جا است، آن رعشه‌ی نابهنگام آفرینش، واقعه‌ی زبانی‌ای که تمامی سرّ شعر در آن نهفته است: یحیای تعمید دهنده خود شاعر است. شاعری که پیشگویی و کتاب خاص خود را دارد. و از منظری خاص به جهان می‌نگرد:

زمینی خلق می‌کنم که همراهم بشورد و خیانت کند ازمینی می‌آفرینم که با رگ‌هایم می‌جستمش او آسمانش رااز رعدم نقش زدم او باآذرخشم زینتش دادم امرزش صاعقه و موج او نشانه‌اش پلک‌ها.

شعر مدرن، به اعتباری کشف و رویاست، غامض، متردد و غیرعقلایی. و به‌این علت بایستی فراتر از واقعیت‌های موجود پرواز کند و چون به رمز و راز و پیشگویی نیازمند است. واقعیت‌های بیرونی در مقابل هدفش باید رنگ ببازند.

شاید دیرزمانی، شعر در کل وظیفه‌ای تعلیمی و اخلاقی و غیر شاعرانه بر دوش داشته ولی با گذشت زمان و پیچیده شدن احتیاجات انسانی، عمده‌ترین وظیفه‌اش کشف راز هستی و انسان و اشیا می‌شود:



«باید بتوانیم آن‌چه را که عادات و الفت‌های ما از ما پنهان می‌کند، ببینیم، و آن بخش از جهان پنهان و روابط پنهانی آن‌را کشف کنیم. و برای این کار بتوانیم از واژه‌ها و مجموعه‌ای از حواس و تداعی‌های ویژه بهره‌جویی کنیم، این مهمترین ویژگی شعر مدرن و امتیاز او در خروج از کلاسیسیم است.»

پیامی که از شعر آدونیس سربلند می‌کند ما را به کنار زدن پرده‌ها و فرارفتن از معنای ظاهری و نگاهی دیگرگون به هستی جهان دعوت می‌کند. چرا که عادات فکری و بینش‌های علمی میان ما و حقیقت و واقعیت حجابی چنان پدیده آورده که همه‌چیز را دور از دسترس نموده است، و همین است که دیگر شاعر امروز به معناهایی که عادت‌های انسانی به اشیا می‌دهند راضی نمی‌شود، هرچند که مفید باشند، شاعر باید نگاهی ژرفکاو و نافذ به رازهای پنهان جهان داشته باشد، بنابراین به جستجوی معنایی دیگر برای اشیا برمی‌آید و همینجاست که از عادات و شیوه‌های کلاسیک جدا می‌شود و نقشش در بیداری و رهایش انسان از دایره‌ی تنگ افکار همگانی روشن می‌گردد.

شاید این همان اسرارآمیز بودنی است که «بودلر» می‌گوید: «شعر زیباست، ولی در زیبایی‌اش شگفتی‌ای نهفته، و هرچیز زیبایی شگفتی‌آور است.» و شاید همین غرابت و شگفتی است که ظاهر شعر را برای همگان غیر مألوف می‌سازد، آشنایی‌زدایی‌ای که باعث می‌شود مردم در مقابلش نگران بایستند. و مگر نه آن‌که شعر کشفی است نو درباره‌ی جهان معاصر؟ آدونیس در پاسخ به آنان که به‌طور غریزی بر غیر مفهوم بودن شعر می‌شورند به همین جهان معاصر متوسل می‌شود:

اینان درواقع خردشان به‌طور غریزی در جستجوی خط مستقیم است، خطی که در حقیقت منحنی است (در جهان اینشتین) و یا این‌که به شیوه‌ای غریزی ذره را می‌جویند در حالی که این ذره در همان حال خود موج است، همان‌گونه که فیزیک جدید می‌گوید.

و این معنا در گسترش خود بر خرد منطقی نیز یورش می‌برد: در اساس «منطق دوستی» خصوصیت ساکنان جهان منظم است، ممیزه‌ی انسان‌هایی که در جهانی یقین‌واره می‌زیند و عوامل یقین خود را یدک می‌کشند و حتا اگر با راز و رمزی یا هراسی روبرو شوند، سریع با آن خو می‌گیرند و مألوف می‌شوند، در حالی که انسانی که در جهان نایقینی (هایزنبرگ) زندگی می‌کند، از منطق می‌گریزد، و فریفته‌ی آن نمی‌شود. خود را ماجراجویی می‌بیند ایستاده در برابر رخداده‌هایی مهم که بیش از حفظ جان، دل و جرأت و شهامت رویارویی می‌طلبد.

آدونیس در نظریه‌ی موسیقی شعر معتقد است که موسیقی از میان همنوایی بین اجزای خارجی و تقارن شکلی آفریده نمی‌شود، بلکه از همنوایی درونی سرچشمه می‌گیرد: «گذشته از همنوایی صوری» حساب شده، همنوایی بین حرکت درونی خود جوهر موسیقیِ در شعر است» به بیانی دیگر، گویی شعر جوهریِ مواج دارد، جوهری همچون جوهر فلسفه‌ی امروز که از ادراکی مطلق و نهایی از جهان برخوردار نیست. و اگر نهایتی نباشد شاید شکل جاودان و محتومی نیز برای شعر وجود نداشته باشد، و شکل در مکاشفه‌ی شاعر است که به شیوه‌ای غیر ارادی زاییده می‌شود.

و این گونه است که دیگر منتقد امروز نمی‌تواند با مقیاس‌های از پیش ساخته شعر را نقد کند، چون می‌داند که هر زمین بکری اصالتش به کشفش است.



منابع:

۱ - شکری، غالی: شعرنا الحدیث الی این؟، بیروت، ۱۹۷۸.

۲ - آدونیس: زمن الشعر، دارلعوده، بیروت ۱۹۸۳.

دریای نقابدار

جواد مجابی

حتی با چراغ هم نمی‌شد آن روز ابری تاریک را تحمل کرد. از اتاق بیرون آمدم، درختان صنوبر و چنار و انجیر حیاط خانه در باد خم شده بودند، دریا با ولوله‌ی دورش مرا به گشت ساحل می‌خواند. از خانه بدر آمدم. رو به مشرق، در جاده‌ای که به دریا منتهی می‌شد راه افتادم. جاده خاکی بود و پر سنگلاخ، در دو طرف خانه‌هایی محصور در باغ، بالای سر آسمان پوشیده از ابرهای کبود و بنفش، هوا چنان تار که گویی نور از آن سامان تبعید شده است.

در مد شبانه که با طوفان همراه بود، دریا از شیب ساحل شنی گذشته و باتلاق‌های فرودست را فرا گرفته بود. خلنگزار با جگن‌ها و سرخس‌ها و بوته‌های تمشک و انارک در محاصره‌ی مانداب بود انگار جنگلی کوتاه و تُنُک از آب رسته باشد و ریشه در اهتزاز موج و حشره داشته باشد. بوته‌ها گاه تا سر رهگذر قد می‌کشید، زمانی کوتاه و کم پشت، تشخیص راه را مجال می‌داد. کفش‌هایم را درآوردم، پاچه‌های شلوارم را بالا زده به آب زدم. بند کفش‌هایم را بهم گره زده پشت گردنم انداخته بودم. نیم برهنه از مانداب گرم پر جانور می‌گذشتم. پشه‌ها و مگس‌های زنگاری و پروانه‌های سفید بر سطح آب می‌پریدند، آبدزدک و چمچمه لیسک در عمق آب پوست پایم را غلغلک می‌دادند. وقتی به ساحل شنی رسیدم، مدتی وقتم صرف زدودن آنهمه انگل نباتی و حیوانی از بدنم بود. به آسمان نگاه کردم، ابرهای کبود و خاکستری نشان می‌داد که روز به نیمه‌ی خود نزدیک می‌شود. دریا هنوز خروشی تب‌زده داشت. غریوکشان می‌آمد و بر ساحل شنی خود را بالا می‌کشید و در کار فتح فضای بیشتری بود، موج‌های آخرین پر قدرت و تند، حوضه‌ی خلنگزار را می‌پیمود و التهاب خود را برای پیوستن تا آخرین دایره‌های موج به خاک عبوس، آشکار می‌کرد. خاک دیگر راه به آب نمی‌داد، موج‌های پیش‌تازنده، نفس واپس کشیده به اعماق برمی‌گشتند، دریا در این کشاکش، ماهی‌های مرده، خرچنگ‌های سرخ و کوچک، صدف‌های تهی‌شده‌ی زرد و سرخ و قهوه‌ای به درون مانداب می‌افکند و در بازگشت امواج، بوته‌های از ریشه کنده شده را به ژرفای خود می‌کشاند. سوت ممتدی که ضرباهنگ مکرر دریا را می‌برید به گوشم رسید، نگاه کردم آنجا که آب‌ها رنگ عوض می‌کرد و از طیف قهوه‌ای و کبود به رنگ آبی سیر درمی‌آمد، حجم سیاه بزرگی در دورترین انحنای جنوبی پدیدار بود. کشتی بود؟ می‌رفت یا لنگر انداخته و منتظر مانده بود؟

کشتی‌ها همواره معنای سفر دارند و دل‌کندن، سفر به





اعماق واقعیت‌ها و وقایع دیگرگونه، سفر به جزایر نامسکون، به گستره‌ها و افق‌های نادیده، به روزهایی که در الوان آبی‌ها آسمان دریا غرق می‌شود و موج به موج از رنگی به رنگ دیگر می‌غلتد.

کشتی همواره طعم تازه، رنگ و شکل تازه را به ما می‌بخشد، طعم غذاهای دریایی، طعم ادویه‌ی تند و معطر، طعم آفتاب و باد و سرما را. رنگ‌های تازه را در هر بندر، با شکل‌های غریبش در چشم مسافر می‌نشاند، او را به آن رؤیاها که در سر هر سیاحتگر می‌گذرد پیوند می‌دهد. شکل بندرهای نویافته، اسکله‌ها و بارهایش، با مأموران گمرک و جیب‌برها و رابط‌هایش، با نوشگاه‌ها و عشرتکده‌هایش، با دیدنی‌های باستانی و جلوه‌های شهری‌اش. کشتی از بندری تا بندر دیگر نوسان می‌یابد، نو را کهنه می‌کند و کهنه را نوتر می‌نمایاند. کشتی سفر به نادیده است، دل کندن از قدیمی و دل سپردن به هرچه در اکنون و اینجا جریان دارد، با آن کشتی می‌رفتم، از غربت خود می‌بریدم، از وطنی که در آن غریب بودم می‌گذشتم، از ساکن عتیق به آب‌های هر دم نو شونده می‌پیوستم، بر آب می‌رفتم تا وطن‌های دیگر، تا غربت‌های پر از غرایب، می‌رفتم تا آنجا که پایان من است و پایان راه نیست و راه بی‌من امتداد می‌یابد.

می‌دانستم که در هیچ‌جا آرام نخواهم گرفت، اما میل رفتن در امتداد افق‌ها و کوهاب و باروهای موج و هزارتوهای اعماق و چرخیدن در غروب و طلوع دریا، مغرب بودن و مطلع شدن، نیاسودن و نیارمیدن تا به بندری دوردست که لحظه‌ای در سرت تصویر دارد سپس ناپدید می‌شود تا برسی به بندری در سرت، در تپش دلت، طعم دهان و رنگ خونت، بندری در نهان‌جای اندیشه‌ات که آن‌را در خاک و آب جسته‌ای خود را می‌جویی در قالبی بیرون از تنت در فراسوی خیالت بر خاک، آنجا که نفس آرامش و ذات آسودگی است و آسایش‌های جسمانی‌اش پذیرای توست: خانه‌های پاکیزه‌ی خوشبو، گل‌ها، زن‌ها، راه‌های آفتابی، پرنده‌ها، آدم‌های ناشناس، حکومت حس نشدنی، بندری بی‌زندان و بند و آشنایی و خاطره‌های آزارنده، بدور از عادات هر روزی، بندری بی‌حافظه در اعماق مستی و سکر استوایی و خواب و رخوت و مالیخولیا. تا سفری دیگر بیاغازی، به جزیره‌ای دیگر، آسمان و سرنوشتی دیگر، به خلوتی کوچکتر و عزلتی دورتر به ژرفای آسمان و آب، به اعماق دنیای مروارید و مرجان، به جریان خوشگوار دریایی، به جایی که خورشید هردم از چشم تو بر جهان طلوعی بی‌غروب دارد. آن حجم سیاه بر دریای «غبار افشان» ایستاده است نه می‌آید، نه می‌رود، حرکت نمی‌کند، مرا که عزم سفر دارم، در تردید نگه می‌دارد، شعله‌ی شوقم را می‌کشد. خود آیا کشتی است یا جزیره‌ای سنگی از آب سر برزده یا به نفرینی از پس آن‌همه سفر به سکونی ابدی خشک و بی‌رفتار مانده، این دریایی برآمده به هیئت کشتی است، تصویری از یک سفر محال که نه پایان می‌پذیرد و نه آغاز می‌شود، کلمه سفر است، معنای کشتی است، شبحی است که



شوق سفر را با خود می‌برد، در خود می‌پذیرد جدا از مسافر آرزوهای آدمیان را با خود و در خود و در هیئت سیاهش، در شبح غریب دورش مدفون می‌کند، این یادمانی از هزاران سفر نرفته، هزاران نادیده است، حرمانی است که تلالو آب در کبود تیره‌ی آسمان پدیدار می‌کند. بر آن تصویر ساکن سرد که شتابی بی‌تزلزل در قلب حرکت و هیاهوی خیزابه‌ها و مرغان سفیدبال بود چندان خیره ماندم که اسبان تازان رمنده رسیدند و از ساحل خیس منظر چشمم گذشتند.

اسبان درشت اندامی بودند، اسب کهری با یال بلند بور، اسبی دیگر که ابلق می‌نمود، اسبی کبود و کره‌اش به‌دنبالش، کره‌اش کرنگ بود با کرک‌های هنوز نریخته زیر پاها و شکمش.

به شتاب از پیش من تازان گذشتند، ساحل را دور زدند و دور شدند، به کرانه‌ی شمالی که رسیدند در میان بوته‌های بلند ناپدید شدند، در آن‌سو، سپیدارهای بلندی روییده بود و در سطحی فروتر خلنگزار گسترده در سایه‌اش رشد کرده بود. گفتم کاش می‌توانستم سوار یکی از این اسب‌ها شوم. کدام اسب مناسبتر بود؟ کهر را دوست داشتم مرا به یاد تمامی رنگ‌های قهوه‌ای و قرمزی که دوست داشتم می‌انداخت، دفتر یادداشتم که جلد چرمی سوخته‌ی سیری داشت کت جیرم که سرخ و بور می‌زد، پیپ‌هایم که دیروز آخرینش را گم کردم، آخرینش سرخرنگ بود با رگه‌های ارغوانی، ریشه‌ی گل سرخ، را به یاد می‌آورد و گل سرخ را که یادآور شراب و خون و عشق بود. اسب کهر را می‌گرفتم سوار می‌شدم، با آن اسب بی‌زین و افسار می‌تاختم، ساحل را در لحظه‌ای فتح می‌کردم. نگاهم چرخید از شمال به جنوب، دریا را دور زد که در آن سویش کشتی همچنان پابرجا بود و در این سو اسب‌های نیم‌پنهان در جگن‌ها و بوته‌ها می‌چریدند. گفتم صبر کن وقتی دوباره پیدایشان شد، می‌گیریش. وحشی بودند، رهایشان کرده بودند، پیر شده بودند و بی‌خاصیت، پس آن کره؟ اسبان بی‌صاحبند شاید؟

به یاد آوردم که تا امروز سوار اسب نشده‌ام، همیشه ترسیده‌ام که بیفتم. این یاد بی‌موقع نشاط سواری بر اسبان وحشی بی‌زین و افسار را از خاطرم زدود. به دریا نگریستم و خندیدم. وقتی آرزو کرده بودم که بر ساحل سواری کنم، چرا به یادم نبود که سواری نمی‌دانم، نقصانی در حافظه‌ام می‌دیدم، غبار بر یادبودها و خاطره‌هایم نشسته بود. به دریا خیره مانده بودم و چیزی در خاطرم نمی‌گذشت، گویی دریا به جای سر من فکر می‌کرد، با خیرگی و خروش در چشم‌انداز حافظه‌ام تصاویر مکرر و معنانشدنی می‌آفرید. خیالات دریایی مرا می‌برد و باز نمی‌آورد.

دیگر دریاکبود و ارزق و آبی نبود و مرغان دریایی و کشتی و خورشید گمشده، در منظر پدیدار نبودند، چه شد که همه چیز را گم کرده بودم، وقتی به خود آمدم جز پیش پای خود را نمی‌توانستم دید. مهی که از پشت سر آرام در فضا خزیده بود، اکنون مرا و پیش رویم دریا را تا چشم‌انداز، محو

و مات کرده بود. چندان در دریا و خاطره‌های پریشان پیچیده بودم که این فتح غریب را که مرا و جهان را ناگهان به یک هستی نامریی بدل کرده بود حس نکرده بودم. مه درهم لولنده و مواج هردم غلیظ‌تر می‌شد، چنان‌که رم اسب‌ها را می‌شنیدم، اما عبور آنها را در چند قدمی نمی‌دیدم.

به ستونی از آلاچیق ویران که از آن فقط چند تخته و قایمه‌ی میخ کنده باقی مانده بود تکیه داده بودم. اسب‌ها رسیدند، حضور مرا بار دیگر بوییدند، از رمیدن بازایستاده بودند و منخرین گشاده‌شان بخار را به‌شدت دور پوزه‌های کف کرده‌شان می‌پراکند، عرقناک و ملتهب سم می‌کوبیدند، جلوتر نمی‌آمدند، مدتی گذشت، عاقبت یکی جلو آمد، در دو قدمی ایستاد روی کفل پهن و شکیل اسب کبود دانه‌های کمرنگ و پررنگی دیده می‌شد گویی دستی ولنگارانه آن دایره‌های کوچک سایه روشن را بر پوست اسب خالکوبی کرده است. مچ‌های اسب سفید بود، بالای سم‌هایش موهای زیادی روییده بود، سفید، انگار از قله رسیده و برف‌ها هنوز بر پاهایش چسبیده‌اند. یالش بلند و مجعد بود طاقه طاقه و بافته، چه دستی آن یال پیچاپیچ را بافته بود.

باز در دلم آمد که بلند شوم، سوار اسب دریایی شوم و در مه بتازم.

جوان بود یا پیر؟ چموش یا آرام؟ یابوی گاری بود و چیزی از فنون سواری دادن نیاموخته بود یا چارپای خراس بود که دایم به دور خود می‌چرخیده، و اگر اکنون به راهی می‌رود به تقلیدی از اسب‌های دیگر است، شاید پس از سوارشدنم، به عادت هر روزی بچرخد، در این مه و در این سرگیجه‌ی غریبی که داشتم چه مرکوبی شایسته‌تر از این؟ اسب می‌چرخد سنگ را می‌چرخاند، مرا می‌گرداند، دانه‌های رسیده، عذاب‌های کهنه‌ی من آرد می‌شود تا همه چیز چنان ریز و خرد بشود که دیگر شناخته نشود، من آن دایره‌ی گردنده، بر آن اسب پیچنده بر خود تا همیشه و هرجا، می‌چرخیدم و گریزان از مدار موهوم خود چرخان دور می‌شدم.

اسب پیش رویم ایستاده بود و کره کرنگش به‌دور او می‌چرخید، شکیل و چابک بود با اندامی کشیده و دست و پای دراز و شکم کوچک. برق کدر نگاهش از میان مه، سوی من بود به چه می‌نگریست به که؟ به شبحی درهم شده در مه، او از انسان چه می‌دانست جز مهمیز و زین و تازیانه هنوز تجربه‌ای نداشت او در سر کوچکش چه انعکاسی از ماهیت مچاله شده‌ی روبرویش می‌یافت که اینگونه فارغ بر این هیکل مه‌آلود غریب خیره شده بود، در خویشتن خیره گشته بودم، از جا بلند شدم، اسب و کره‌اش همچنان چشم در حرکات من داشتند، رفتم جلو، کره رمید. اما اسب مأنوس و صبور، ایستاده بود، گوش‌های کوچکش رو به جلو، هشیارانه صدایی آشنا را انتظار می‌برد. اسب‌ها از آدم‌ها تنها صدا را می‌شناسند، جهان آنها جهان بوها و صداهاست، سوت مهربانی و آب، هش ایست، هی دویدن، پای یورتمه و چارنعل. حد مشترک دنیاشان با ما مرزی از صداهای جعلی است.

دستی به پیشانی‌اش کشیدم، مرطوب بود از مه و عرق. اسب ابلق آنها را دور زد، آن سوی ایستاد. در دو سویم ایستاده بودند آیا این حیوان‌ها هم در مه از نادیدن دوردست و پیرامون ترسیده بودند، با جمع شدن به دور من می‌خواستند از گمگشتگی و ابهام بدر آیند، یا این وهم بی‌اعتبار من بود که آنها را نیز در نگرانی خود شریک می‌دیدم.

هرچه بود اسب‌ها دور و بر من بودند، در دسترس و آرام و آشنا با من. دستی بر تیره‌ی پشت اسب کبود کشیدم. کاش می‌توانستم سوارش بشوم و بتازم. در مه تاختن و به ناکجا گریختن. این همان خوابی بود که همواره در زندان می‌دیدم و اکنون می‌توانستم آن را تعبیر کنم. ترس از افتادن نبود که مرا از سوارشدن باز می‌داشت بلکه ترس از این بود که اسب مرا بردارد و ببرد در مردابی، سرنگون کند، در چاله‌ای از مه و حشرات بیندازد، در شاخه‌های درختان به‌هم قفل شده به‌دارم آویزد. آیا سرنوشتی که در خواب‌ها بر من ظاهر شده بود در بیداری امکان وقوع می‌یافت؟ مرگ به هیئت اسبی کبود با کره کرنگش آماده‌ی سواری بود تا مرا از حیاتی مستعار عاری کند. در فضای گم و بی‌نشان ساحلی، از جنوب مه صفیری آمد، اسب‌ها رمیدند، دوباره زیر داربست چوبی ویران نشستم، صدای پای اسب‌ها دورتر رفت، باز نزدیک می‌شدند اینک در چند قدمی بودند، سر بلند کرده و جنوب نگرنده که صاف و شفاف می‌شد.

آنجا ایستاده بودند، چهار هیکل مسحور در پرده‌هایی مواج مه، که آنها را از دور می‌تراشید، لاغر می‌کرد، آنها دیگر اسب‌هایی نبودند که من دیده بودم تصویری از خود بودند، لاغرتر و درازتر و تراشیده‌تر چون تصویری از حجم سالم در آینه‌ی دق. حتی رنگ‌هاشان را هم نمی‌شد از هم تشخیص داد روشن‌تر و تیره‌تر از یکدیگر بودند، همین.

ایستاده بودند، صدای نفیرشان می‌آمد، سم ضربه‌های بی‌اختیارشان بر سنگریزه‌ها طنینی خفه داشت. خره می‌کشیدند و با لرزشی گهگاهی پوست خود را از عرق دریایی که مه بر آن نشت می‌کرد، می‌تکاندند، سوارانشان کجا بودند، آیا سواری و صاحبی داشتند؟

مردی که درشگه‌ی خود را که دیگر زواردررفته است و به درد هیچ کاری جز جلب توجه سیاحان ساده‌دل نمی‌خورد به این اسب ابلق می‌بندد، سیاحتگران نوکیسه، کودکان هیچ ندیده، خانواده‌های محترم یاد قدیم کرده را در درشگه‌اش در مسیری کوتاه درون پارک می‌گرداند و از عوارض حماقت روزگار می‌گذراند. اسب در این مسیر همیشگی که با چشمان بسته می‌تواند خیابان‌های آن را دور بزند هیچ لذت و تجربه‌ای نمی‌اندوزد، درشگه‌چی و شاید اسبش، در همان آن، در خاطره آدم‌های دیگر را می‌برد، زن‌های خنده‌رو بی‌عفاف را، نامزدهای عشوه‌گر و پرهیاهو را، عروس‌های محجوب بیوه‌زنان یاوه‌باف را، خرمست‌های شبانه و کودکان روز عید و سیاهپوشان عوالم عزا را، آنها چه واقعی بودند با آن روزها، آن حرف‌ها، کوچه‌ها، نشانی‌ها و انعام‌ها. اینک مشتریان

گاهگاهی پارک چون تصویری خنده‌آور از آن آدم‌ها و روزگاران به‌نظر می‌آمدند سواری دیگر بر اسب کهر در میدان مسابقه می‌تاخت با شماره‌ای بر پشتش، شماره‌ی اسبش. از گردباد هیاهو و افتخار جشنوارگی عبور می‌کردند از سد عقب ماندن‌ها می‌گذشتند، از مانع ضعیف بودن‌ها، از ارتفاع خسته شدن‌ها، بی‌نفس بودن‌ها می‌پریدند، به چالاکی و چستی و مهارت‌های کم نظیر می‌رسیدند، آن شماره پس از ماه‌ها، پس از سال‌ها شماره‌ی یک قهرمان می‌شد، رقمی آشنا و محبوب در جدول مسابقات. هرکس سوار آن شماره بود، پیروز و قهرمان بود، مزه‌ی افتخار را می‌چشید و می‌دانست که پیشتر از همه می‌رسد و آن هیاهو و غلغله او را تأیید می‌کند. در جایی اوج ماجرا بود، بعد از چندی این نوار در زمان معکوس می‌شد. اسب خسته می‌شد، کم نفس می‌شد. در یک مسابقه عقب می‌افتاد، خیز برمی‌داشت، جلو می‌زد، اما سال‌ها شماره‌ها و چابکسواران اسب‌های تازه، شماره‌های برنده. آن اسب زود یا دیر از دور خارج می‌شد دیگر خوب تیمار نمی‌شد، تمرینات مرتب نداشت، اسمی مایه شهرت و اعتبار نبود، دست به دست می‌گردید، در مسابقه‌های کم اهمیت شرکت داده می‌شد، بعد زمانی می‌آمد که مسابقه‌ای هرچند روستایی، او را نمی‌پذیرفت. فقط برای سواری روزهای تعطیل خوب بود، پیر می‌شد، اسب کهر پیر می‌شد برای تخم‌گیری هم مناسب نبود، پیرتر و بی‌مصرف‌تر تا رها شود. کنار دریا که بین جگن‌ها بچرخد و بچرد، خود تیمارگر خویش باشد، بی‌قشو و مهتر و برنامه و جدول مسابقه.

پیش از این در گشت و گذارهایم این اسب‌ها را ندیده بودم، آیا جزئی از رمه‌ای بودند که از آن بازمانده بودند و به امان مه و دریا و شب رها شده بودند، اسب‌هایی که می‌شد آنها را در هرجا دید. اسب‌های عربی در چرا، کنار پنبه‌زارها و تازنده در اسپریس هیاهوها و فخرها. اسبی لاغر از آن درویشی دوره‌گرد که او را بقعه‌های زیارتی تا قریه‌ی تیولش ببرد، اسبی شکیل که از مینیاتورهای شکارگاه راجه‌ها گریخته و در فضای دیگر مسخ شده بود، اسبی بارکش بشکه‌های آب که هر صبح و غروب، خانه به خانه آب می‌رساند و حالا که قنات خشک شده و کاریز از کار افتاده است اسب از تازیانه و علیق و علاقه‌ی صاحبش رها شده است.

اسب اعیانی ورشکسته که پروار و سنگین شده است، همواره منتظر روزی که سوارانی از راه برسد و سوارش بشود و این خیال محال که بار دیگر در مرغزارها و نخجیرگاه‌ها با صدای شیپور رم دهندگان شکار پیشاپیش جرگه خواهد تاخت. اسب‌ها بیمار، اسب‌های بی‌افتخار، اسب‌های گرسنگی در کنار اسب‌های پروار و تیمار شده می‌ایستند، برای فروش آماده‌اند تا از پوستشان بهترین چرم فراهم آید، اسب‌های مردنی، اسب‌های کشتنی، اسب‌های رها شده در چنگ گرگ‌های زمستانی، اسب قافله‌ها، اسب‌های جنگی در ساحل انتظار عبور می‌کنند، اسب‌ها در ساحل لاغرتر می‌شدند و محوتر، مه دوباره غلیظ شده بود، کره‌اسب جلو آمد، هنوز پررنگ و خوانا بود، یک جاندار واقعی. اما اسب‌های دیگر پیر و پریده‌رنگ به‌نظر می‌آمدند، چون تصویری لرزان در باران. سر در گردن یکدیگر کرده بودند، یال‌ها درهم بافته با فشردن جسم‌هاشان بر یکدیگر می‌خواستند تنهایی، پیری، ناتوانیشان را به هم گره بزنند، از آن نیرویی بیشتر و توانی تازه‌تر بیابند، توده‌ای گوشت بود آن سایه روشن‌های جنبان که با پیری و مرگ سازگاری می‌جستند.

تنها کره خیره و چالاک بود که از آن به انتها رسیدگان فاصله گرفته بود، خره می‌کشید، به صفیرهای نزدیک و دور گوش خوابانده بود، گویی منتظر بود، با آخرین صفیر دور رمید، اسب‌ها جدا شدند، رمیدند، در مه دور شدند.

سیگاری روشن کردم، به ذهنم مزه نکرد، دیدم آن دور شدگان فقط صداهایی بودند، یورتمه‌ای بر شن دورشونده با صدایی بم در مه. انتظار پایان یافته بود، سرنوشت آنها را برگزیده بود.

چندان در کناره ماندم بر غم گرما و تشنگی که مه شفاف شد و دامن برچید.

صدای دریا را، صدای ماشین حفار را در این فاصله نشنیده بودم اکنون دُمضربه‌های جانور بی‌آرام که اعماق دریا را می‌شکافت طنینی خفه و کشدار داشت، برخاستم، دایره‌ای بنفش در سطح کبود آسمان رو به مغرب می‌رفت، به هر سو چشم گرداندم کشتی آنجا نبود. از میان جگن‌ها رد شدم، نوکِ تیزشان ساق‌هایم را می‌خراشید، مانداب گرم و عفن بود پر از حشرات مزاحم که از سر و رویم بالا می‌رفت، بالای سرم چتری از پشه می‌چرخید، جلوی چشم و دهانم را می‌گرفت، می‌دانستم که اگر دهان باز کنم، پشه‌ها دهانم را پر می‌کنند، حلق و نایم را خواهند گزید، به سختی راه افتادم، با دستی آنها را از جلوی صورتم می‌تاراندم. پشه‌ها از عجز من در تاراندن خود آگاه بودند. که اینگونه سمج و آزاردهنده، یکدم مرا وانمی‌نهادند.

تا دورترین جایی که پایم در باتلاق کم عمق پیش می‌رفت، جلو رفتم. در ساق‌هایم کرم‌های لولنده، در بالای سرم پشه‌های چرنده. در محاصره‌ی گزش‌ها بودم، از مانداب درآمدم چند جای ساق پایم از نیش زالو خونین بود، خون روی لیزابه‌ای گرم و سفید به پایین می‌لغزید، پشه‌ها دیگر ترکم کرده بودند، پاهایم را با دستمال خشک کردم، به راه افتادم، وقتی به خانه رسیدم، رادیو خبرهای بعدازظهر را اعلام می‌کرد.

تهران ـ ۶۴

از کتاب «برج‌های خاموشی»



ملال روستاها گرگ‌های آدم‌نما را به شهرها کوچ داده است.
جان دیکسن کار

مدیا کاشیگر

وسوسه

«پیرمردم و بازنشسته. بیکارم و شب‌ها دلم می‌گیرد. این ابوقراضه را روشن می‌کنم و راه می‌افتم. مسافرکش نیستم، نه. اگر کسی چشمم را گرفت سوارش می‌کنم. و راستش را بگویم، شما را که دیدم، یکجوری شدم: یاد یکی از دوستانم افتادم، اصلا با شما مو نمی‌زد. نمی‌دانم اسمش را شنیده باشید یا نه. در روزگار جوانی ما نویسنده‌ی سرشناسی بود و اگر بگویم شهرت جهانی داشت، اغراق نکرده‌ام. البته شما خیلی جوانید و بعید می‌دانم نویسنده‌های غیرهم‌نسل خودتان را بشناسید.

– اسم دوستتان چه بود؟

– خودش را در پاریس اعدام کرد.

– نکند... نویسنده‌ی بوف کور؟

– درست است! اسمش را شنیده‌اید؟

– مگر ممکن است کسی او را نشناسد؟

– پس او را می‌شناسید؟ کتاب‌هایش را چطور...، کتابهایش را هم خوانده‌اید؟

– همه‌ی کارهایش را خوانده‌ام.

– وقتی شما را دیدم که این ساعت شب گوشه‌ی خیابان ایستاده‌اید، نور چراغ برق یکدفعه افتاد توی صورتتان و صادق برایم تداعی شد. اصلا با هم مو نمی‌زنید.

– راستش نمی‌دانم چه بگویم... من البته سنم قد نمی‌دهد او را دیده باشم. اما از عکس‌هایش فکر نمی‌کنم شبیه هم باشیم.

– نه، نه. باور بفرمایید شبیه‌اید. نه زن و مرد بودن توی این شباهتی که عرض می‌کنم دخیل است، نه ریش و سبیل و ظاهر چهره. نه منظورم یک نوع شباهت دیگر است: طرز ایستادن، طرز نگاه کردن، طرز حرف زدن،... در بینهایت چیز به ظاهر بی‌اهمیت اما در واقع اصلی.

– لطف شماست، اما...

– جسارت است، اما جناب عالی قلم نمی‌زنید؟

– چرا،... یعنی راستش حس می‌کنم که تازه در اول کارم: چندتایی داستان نوشته‌ام و...

– عرض نکردم: طرز حرف زدنتان هم درست مثل حرف زدن صادق است. اصلا با او مو نمی‌زنید.

– خیلی به هم نزدیک بودید؟

– نزدیک؟ ما اصلا با هم یکی بودیم. از خیلی پیش از اینکه اولین نوشته‌هایش را چاپ کند با هم رفیق بودیم و تا روزی هم که خودش را در پاریس اعدام کرد، با هم بودیم.

– خیلی ببخشید، اما این اصطلاح را... «خودش را اعدام کرد»، دومین بار است آن را به کار می‌برید. قبلا نشنیده بودم کسی برای خودکشی چنین اصطلاحی را به کار ببرد.

– خودکشی؟ بله، درست است. حالا نسل جوان می‌گوید خودکشی.

– وقتی خودش را کشت، شما پاریس بودید؟

– البته.

– حتماً خیلی از خبر مرگش تکان خوردید.

– ببخشید، متوجه منظورتان نمی‌شوم.

– منظورم آن لحظه‌یی است که فهمیدید خودش را کشته... برایتان تکان‌دهنده بود، نه؟

– متوجه نمی‌شوم: با هم نشستیم و مدتی ـــ اگر حافظه‌ام خطا نکند ـــ، سه ساعتی راجع به این حرف زدیم که چطور خودش را اعدام کند و بعد من کمکش کردم زیر درها پارچه گذاشت، پنجره‌ها را حسابی کیپ کرد و شیر گاز را باز کرد و دراز کشید. بعد وقتی خودش



را اعدام کرد، من رفتم. چه خبر شده؟ چرا اینجوری نگاهم می‌کنید؟
– یعنی... یعنی شما توی همان اتاقی بودید که...
– معلوم است. ما با هم خیلی رفیق بودیم: محال بود حتا آب بخورد و من نفهمم. اما لطف کنید و اینجوری نگاهم نکنید، خاطره‌ی بدی را در ذهنم تداعی می‌کند.
– باور کردنی نیست!
– آقای محترم، من از شما مؤدبانه خواهش کردم اینجوری نگاهم نکنید، چون نگاهتان خاطره‌ی بدی را در ذهنم تداعی می‌کند و اذیت می‌شوم.
– چه خاطره یی؟
– قضیه‌اش مفصل است. فعلا یک چند دقیقه‌ی ساکت باشید. فکر می‌کنم که راه را اشتباهی آمده‌ام. اینجا کجاست؟»

«یک پاسبانی بود، بچه با استعدادی بود و بدتر از همه اینکه بچه‌ی خیلی درستی بود. شب‌ها، خیلی وقت‌ها می‌آمد و با من و صادق گلویی تازه می‌کرد. پستش توپخانه بود، بغل سردر باغ ملی. و هر صبح، طوافی‌ها آنجا جمع می‌شدند تا...
– چه کسانی؟
– طوافی‌ها، دستفروش‌ها.
– بله. خب، می‌فرمودید.
– بله. طوافی‌ها با گاریشان می‌آمدند تا جنسشان را بفروشند و این رفیق پاسبان ما که خیلی وظیفه‌شناس بود، هر صبح با آن‌ها درگیر می‌شد تا به قول امروزی‌ها متفرقشان کند. طوافی‌ها به‌اش می‌گفتند که بیا و از هر کدام از ما نفری سه ریال بگیر، دو ریالش را بده به افسرت که حوالی ظهر می‌آید سرکشی و یک ریالش را برای خودت بردار و بگذار ما کاسبیمان را بکنیم. ولی رفیق پاسبان ما زیر بار نمی‌رفت. می‌گفت: «من حرفی ندارم نفری سه ریال بدهید و اینجا بمانید، اما باید جناب سروان خودش دستورش را بدهد. اگر جناب سروان گفت از هر کدام سه ریال بگیر، دو ریالش را به من بده، یک ریالش هم مال خودت و بمانند و جنسشان را بفروشند، من حرفی ندارم بمانید. اما تا جناب سروان خودش دستور نده، اینجا حق توقف ندارید.» و خلاصه چه دردسرتان بدهم، هر روز که رفیق پاسبان ما صبحش پست داشت، شبش صحبت‌ها بر سر همین ماجرا بود. من ساکت بودم و چیزی نمی‌گفتم. اما صادق هر بار بحث می‌کرد و به رفیق سوممان می‌گفت: «ای بابا، سه قران را بگیر و کاری به کارشان نداشته باش و از سه قران، یک قرانش را بزن به دردهای خودت.» اما رفیقمان به خرجش نمی‌رفت. آخرش یک شب پیش از آنکه رفیق پاسبانمان بیاید، نشستیم و با هم مسئله را سبک سنگین کردیم و بعد، وقتی رفیقمان آمد، به‌اش گفتیم به درد زندگی در این اجتماع نمی‌خورد و بهتر است یا سه قران را بگیرد یا خودش را اعدام کند.
– واقعاً این را به‌اش گفتید؟
– بله، چون عین حقیقت بود.
– رفیقتان، آن پاسبان، چه کار کرد؟
– خودش را اعدام کرد، اما خیلی ناجور. در حالی که ما حاضر بودیم کمکش کنیم خیلی راحت‌تر خودش را اعدام کند.
– چرا این چیزها را برایم تعریف می‌کنید؟
– اولش که خدمتتان عرض کردم: بازنشسته‌ام و بیکار و شب‌ها راه می‌افتم و اگر کسی چشمم را گرفت، سوارش می‌کنم. کسی که چشمم را بگیرد، دل را هم به خودش جذب می‌کند.
– از ابراز صمیمیت شما متشکرم، اما این جواب نشد.
– واقعیت را خدمت شما عرض کردم.
– راستش من امشب دلم خیلی گرفته بود و گرنه ساعت یک صبح آواره‌ی خیابان‌ها نبودم. و چطور بگویم،... اول که فهمیدم رفیق نویسنده یی بوده‌اید که کارهایش را دوست دارم، خیلی هم دوست دارم،... خب، کلی خوشحال شدم. گفتم چیزهای تازه یی در باره‌اش یاد می‌گیرم. اما حالا که حرف‌هایتان تمام شده،...
– می‌فهمم. حرف آخر هر شب همه را به من می‌زنید. همانطور که حدسش را می‌زنید، من این داستان را هر شب برای کسی که سوار ماشینم می‌کنم، تعریف می‌کنم و بعد ماجرا می‌رسد به آنجا که طرف، درست مثل شما، مجبورم می‌کند که قضیه‌ی آن پاسبان را هم تعریف کنم و عاقبت همه مثل شما به این نتیجه می‌رسند که بهتر است خودشان را اعدام کنند.
– اما من نگفتم که در فکر خودکشی یا... ابداً. من فقط گفتم که دلم خیلی گرفته بود... اما حالا خیلی گرفته‌تر شده. چرا نگه می‌دارید؟
– رسیدیم.
– اینجا کجاست؟
– آنجا، آن پشت، یک زمین بایر است.
– منظور؟
– ببینید، همه دلشان گرفته است و همه تنها یک راه جلو خودشان دارند: اعدام. باور بفرمایید، من که شما را قبلا نمی‌شناختم، اما وقتی شما را دیدم که تنها زیر تیر چراغ برق ایستاده‌اید، تا آخرش را فهمیدم. برای همین هم بود که سوارتان کردم.
– برای چه؟
– برای اینکه نگذارم خودتان را مثل آن رفیق پاسبانمان بدجوری اعدام کنید. بفرمایید. بگیرید.
– این‌ها... این‌ها چیست؟
– قرص. درست سی و شش تاست. بروید آنجا، توی آن خرابه. آرام قرص‌ها را بخورید، دراز بکشید و بخوابید. مطمئن باشید که تا چهل و هشت ساعت کسی گذارش به آنجا نمی‌افتد و بنابراین کسی نیست نجاتتان بدهد. این را هم بگیرید.
– این دیگر چیست؟
– آب. برای خوردن قرص‌ها.»

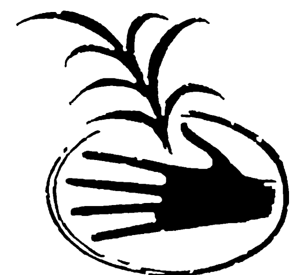


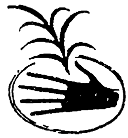
جانت وینترسون Jeanette Winterson در سال ۱۹۵۹ در لانکاشیر انگلستان متولد شد، پیش از ورود به دانشگاه اکسفورد مشاغل گوناگونی ـ از جمله رانندگی ماشین بستنی فروشی، آرایشگری مردگان در مؤسسهٔ کفن و دفن و پرستاری در بیمارستان روانی ـ را تجربه کرد. مدتی به کار تئاتر پرداخت و اکنون تمام وقت نویسندگی می‌کند. کتاب The Passion (شور) او در سال ۱۹۸۷ منتشر شد و در همان سال جایزهٔ جان لولین ریز John Lewellyn Rees را گرفت. «بی‌بی پیک» فصل دوم همین کتاب است.

احمد میرعلائی

بی‌بی پیک

جانت وینترسون





ترجمه‌ای برای احمدرضا احمدی .

شهری است در محاصرهٔ آب با گذرهایی آبی به جای کوچه‌ها و راه‌ها و پسراهه‌های گل گرفته که تنها موشهای آبی می‌توانند از آن بگذرند. راهت را که گم کنی، که راحت هم گم می‌کنی، شاید خود را به صدها دیدگانی خیره بیابی که قصری کثیف از گونی و استخوان را نگهبانی می‌کنند. راهت را که بیابی، که راحت هم می‌یابی، شاید به پیرزنی در درگاهی برخوری. طالعت را باز خواهد گفت، از روی چهره‌ات.

شهری است از هزارتوها. شاید هر روز از مکانی واحد به مکانی واحد روی و هیچ گاه راهت راه نباشد. اگر چنین شود از سر اتفاق بوده است. شامهٔ شکایت اینجا به کار نمی‌آید. دورهٔ قطب‌نما خوانی‌ات اینجا ناکافی است. نشانی‌های مطمئنی که به عابران می‌دهی آنها را به میدانگاههایی می‌فرستد که هیچگاه نامش را نشنیده‌اند، به کانالهایی که در نقشه‌ها ثبت نشده‌اند.

هر چند هر کجا که بخواهی بروی آنجا همیشه پیش روی توست، نه چیزی به نام راه سرراست وجود دارد، نه میانبری کلاغ پَر کمکت می‌کند که به کافهٔ آن سر آب برسی. میان بر آنجاست که گربه‌ها می‌روند، از میان شکاف‌های ناممکن، از پیچ‌هایی که به‌ظاهر تو را به جهت مخالف می‌برند. اما اینجا، در این شهر هرمسی، لازم است که ایمانت را بیدار کنی.

با ایمان همه چیزی میسر می‌شود.

شایع است که ساکنان این شهر بر آب راه می‌روند. باز از آن غریب‌تر آنکه پاهایشان پرده دار است. نه همهٔ پاها، بلکه پاهای قایقرانانی که پیشه‌شان موروثی است.

اینت افسانه.

هنگامی که همسر قایقرانی درمی‌یابد که باردار است چشم‌انتظار می‌ماند تا قرص ماه کامل شود و شب عاری از ولگردان. آنگاه قایق شوهر را برمی‌دارد و به سوی جزیرهٔ هراسناکی پارو می‌زند که مردگان در آن مدفونند. قایقش را می‌گذارد و بر پیشانهٔ آن اکلیل کوهی می‌نهد تا آن بی‌تنان نتوانند با او بازگردند و به سر گور تازه‌ترین مردهٔ خانواده‌اش می‌شتابد. خیرات آورده است: قمقمه‌ای شراب، طرّه‌ای از موی شوهر و سکه‌ای سیمین. خیرات را باید بر گور گذارد و عاجزانه طلب دلی پاک کند اگر بچه‌اش دختر باشد و پای قایقرانی اگر بچه‌اش پسر. وقتی برای هدر دادن نیست. پیش از سپیده باید به خانه رسیده باشد و قایق باید یک روز و یک شب پوشیده از نمک باقی بماند. قایقرانان بدین‌سان اسرار خود و رموز حرفهٔ خود را حفظ می‌کنند. هیچ تازه‌واردی را یارای رقابت نیست. و هیچ قایقرانی چکمه از پا بیرون نمی‌آورد. هر چقدر رشوه‌اش هم بدهی در نمی‌آورد. دیده‌ام که جهانگردان برای ماهیان الماس پرتاب کنند، اما هرگز ندیده‌ام که قایقرانی چکمه‌هایش را درآورد.

زمانی مرد بی‌عرضه و کودنی بود که زنش قایق را تمیز می‌کرد و ماهی‌ها را می‌فروخت و بچه‌هایش را بزرگ می‌کرد و چون موعد سالیانه فرا می‌رسید چنانکه شاید به جزیرهٔ هراسناک می‌رفت. در تابستان خانه‌شان داغ بود و در زمستان زمهریر و غذا اندک بود و دهن‌ها بسیار. روزی که این قایقران جهانگردی را از این کلیسا به آن کلیسا می‌برد به مکالمه‌ای کشیده شد و جهانگرد موضوع پاهای پرده‌دار را پیش کشید. در همین حال کیسه‌ای زر از جیب بیرون آورد و به‌آرامی بر کف قایق نهاد. زمستان در راه بود و قایقران مفنگی فکر کرد چه ضرر دارد که فقط تسمهٔ یک چکمه را باز کند و بگذارد این میهمان آنچه درون چکمه بود ببیند. قایق را، صبح روز بعد، دو تا کشیش سر راهشان به مراسم دعا پیدا کردند. جهانگرد از خود سروصداهایی نامربوط درمی‌آورد و با انگشتان دست لای انگشتان پا را می‌کاوید. قایقران غیبش زده بود. جهانگرد را به جایی آرام که در آن حل‌وضعان متعین را نگهداری می‌کنند، یعنی به دیوانه خانهٔ سان سرولو بردند. تا آنجا که می‌دانم، او هنوز آنجاست.

و قایقران؟

او پدر من بود.

هیچ گاه او را نشناختم چون وقتی ناپدید شد من متولد نشده بودم.

چند هفته پس از آنکه مادرم ماند و قایقی خالی، دریافت که باردار است. گرچه آینده‌اش نامعلوم بود و دیگر به یک تعبیر همسر قایقرانی نبود، بر آن شد که آن آیین غمبار را اجرا کند، و در شب موعود بیصدا بر مانداب پارو کشید. وقتی قایق را می‌بست، جغدی در ارتفاع خیلی کم پرواز گرفت و بالش به شانهٔ او کشید. آسیبی ندید اما فریاد برداشت و پا پس نهاد و، چون چنین می‌کرد، ساقهٔ اکلیل کوهی را به درون دریا افکند. لحظه‌ای به فکر افتاد که بیدرنگ بازگردد، اما بر خود صلیب کشید و شتابان به جانب گور پدرش رفت و خیرات را بر آن نهاد. می‌دانست که می‌بایست این خیرات را بر گور شوهر نهد، اما گور شوهر گم بود. فکر کرد این چقدر درمایهٔ کار شوهر است که در مرگ همانقدر غیبت داشته باشد که در زندگی. کارش را که انجام داد، از ساحلی که حتی خرچنگ‌ها از آن پرهیز می‌کردند دور شد و بعد قایق را چنان با نمک اندود که قایق در آب فرو رفت.

حتماً مریم عذرا از او محافظت کرده بود. حتی پیش از آنکه من زاده شوم باز از دواج کرده بود. این بار به نانوای مرفهی که وسعش می‌رسید یکشنبه‌ها را تعطیل کند.

ساعت تولد من با کسوفی مقارن بود و مادرم منتهای سعی خود را کرد تا درد زایمان را کُند کند و کسوف برطرف شود. اما من ناشکیباتر از امروز بودم و در حالیکه قابله آن پایین مقداری شیر گرم می‌کرد به زور سرم را بیرون آوردم. سری شکیل با مویی سرخ و پُر و جفتی چشم که کسوف را جبران می‌کرد.

یک دختر.

زایمانی آسان بود و قابله مرا از قوزک پا رو به پایین گرفت تا جیغ کشیدم. اما وقتی به پشتم خواباندند تا خشک شوم مادرم غش کرد و قابله احساس کرد لازم است بطری شراب دیگری باز کند.

پاهایم پرده‌دار بود.

در کل تاریخ قایقرانی هیچ گاه دختری با پاهای پرده‌دار زاده نشده بود. مادرم در حال غش رویاهایی از اکلیل کوهی دیده بود و خودش را به خاطر بی‌مبالاتی‌اش شماتت کرده بود. یا شاید می‌بایست خودش را به خاطر عیش و نوش سبکسرانه‌اش با نانوا شماتت می‌کرد؟ از وقتی قایق پدرم غرق شده بود به او فکر نکرده بود. وقتی هم که غرق نشده بود چندان به او فکر نکرده بود. قابله چاقوی تیغه کلفتش را بیرون کشید و پیشنهاد کرد که بخش‌های مزاحم را در جا ببرد. مادرم عاجزانه سر تکان داد، با این تصور که دردی حس نمی‌کنم یا اگر هم بکنم، یک لحظه درد به عمری سرشکستگی می‌ارزد. قابله تلاش کرد در مثلث شفاف میان دو انگشت اول پایم شکافی ایجاد کند اما چاقویش از روی پوست بالا پرید و هیچ اثری بر آن نگذاشت. این تلاش را دوباره و دوباره میان همهٔ انگشتان هر دو پایم تجدید کرد. فقط نوک چاقو را کج کرد، همین و همین.

سرانجام، بطری را به ته رساند و گفت: «این خواست مریم عذراست، هیچ چاقویی در آن فرو نمی‌رود.»

مادرم به گریه و زاری پرداخت و همین طور ادامه داد تا ناپدری‌ام به خانه آمد. او مردی دنیا دیده بود و جفتی پای پرده‌دار او را به آسانی از کوره در نمی‌برد.

«اگر کفش بپوشد هیچ کس آن را نخواهد دید، وقتی هم ازدواج کند، این پا نیست که مورد نظر شوهر است.»

این حرف مادرم را تا حدی تسکین داد و هیجده سال بعد را به خوبی و خوشی گذراندیم.

از وقتی بوناپارت در سال ۱۷۹۷ شهر هزارتویی ما را گرفته است، ما کم و بیش خود را به شادخواری وانهاده‌ایم. چه کار دیگری می‌توان کرد وقتی به آزادی و غرور زندگی به سرآوری و ناگهان دیگر آزاد و مغرور نباشی؟ ما جزیره‌ای جادویی شده‌ایم برای دیوانگان، مالداران، سرخوردگان و منحرفان. روزهای افتخارمان پشت سر است اما افراط‌کاری‌هامان در شرف آغاز. آن مرد از سر هوس کلیساهامان را خراب کرده و گنجینه‌هامان را به یغما برده است. زنش جواهراتی بر تارک دارد که از کلیسای مرقس مقدس بلند شده است. اما غمبارتر از همه به آن

اسب‌های زندهٔ ما را برده است که مردانی با دستی به سوی خدا و دستی به سوی شیطان ریخته‌اند و زندگی را در برنج به بند کشیده‌اند. آنها را از نمازخانه برداشته و در میدانی حاضر و آماده انداخته است، در لوندترین شهرها، پاریس.

چهار کلیسا که من دوستشان می‌داشتم بر کنارهٔ مانداب سر برافراشته و بر جزیره‌های آرامی مشرف بودند که پیرامون ما قرار دارد. هر چهار را ویران کرده است تا باغی عمومی بسازد. باغ عمومی می‌خواهیم چه‌کار؟ و اگر هم می‌خواستیم و اختیار با خودمان بود هرگز آن را از صدها کاجی نمی‌انباشتیم که صف اندر صف با نظمی نظامی قرار گرفته‌اند. می‌گویند ژوزفین گیاهشناس است. نمی‌توانست چیزی اندکی جالبتر برای ما بیابد؟ از فرانسویان نفرت ندارم. پدرم دوستشان دارد. با علاقهٔ مجنونانه‌شان به کیک‌های عجیب و غریب به کاسبی‌اش رونق بخشیده‌اند.

به من هم نامی فرانسوی داده است.

ویلانل. بدک نیست.

از فرانسویان نفرت ندارم. نادیده‌شان می‌گیرم.

وقتی هیجده ساله شدم به کار در کازینو پرداختم. مشاغل زیادی برای دختران وجود ندارد. نمی‌خواستم به کار نانوایی وارد شوم و با دستانی سرخ و ساعدهایی به کلفتی ران‌ها پیر شوم. به دلایل مشهود، نمی‌توانستم رقاصه شوم، و کاری که بیش از همه دوست داشتم، یعنی قایقرانی، به دلیل جنسیتم برایم منع شده است.

گاهی قایقی برمی‌داشتم، و ساعت‌ها تنها عرض و طول کانال را پارو می‌زدم و به درون مانداب می‌رفتم. با تماشای قایقرانان و از سر غریزه، شیوه‌های پنهانی آنان را یاد گرفتم.

هر گاه عقب قایقی را می‌دیدم که در آبراهی سیاه و نامیهمان‌نواز ناپدید می‌شود، آن را دنبال می‌کردم و شهر درون شهر را کشف می‌کردم که معدودی آن را می‌شناسند. در این شهر درونی دزدان و یهودان هستند و کودکانی با چشمان لوچ که بی پدر و مادر از سرزمین‌های برهوت شرقی می‌آیند. دسته دسته پرسه می‌زنند، همچون گربه‌ها و موش‌های وحشی، و در پی همان نوع خوراک آنها می‌گردند. هیچ کس نمی‌داند آنان چرا اینجایند یا با چه کشتی نحسی به اینجا رسیده‌اند. ظاهراً در دوازده یا سیزده سالگی می‌میرند و با این همه کودکان دیگری جانشین آنان می‌شوند. دیده‌ام که بر سر تکه پوست مرغ کثیفی به روی هم چاقو کشیده‌اند.

تبعیدی‌ها هم هستند. مردان و زنانی رانده شده از کاخ‌هایی پرزرق و برق که با کر و فر تمام بر ترعه‌های درخشان مشرف بود. مردان و زنانی که مطابق با دفاتر پاریس رسماً مرده‌اند. آنها اینجایند، با تکه پاره طلایی که هنگام فرار در کیسه‌ای چپانده‌اند. تا زمانی که یهودیان طلا را بخرند و طلا دوام آورد آنان دوام می‌آورند.

هنگامی که جسد شناور را بر آب طاقباز می‌بینی، معلوم می‌شود که طلا تمام شده است.

زنی که ناوگانی قایق داشت و گله‌ای گربه و معاملهٔ ادویه می‌کرد اکنون در اینجا زندگی می‌کند، در شهر خاموش. میزان پیری‌اش را نمی‌توانم تخمین بزنم، مویش از لجن دیواره‌های مناره‌ای که در آن زندگی می‌کند سبز است. از آشغال سبزی‌هایی تغذیه می‌کند که وقتی امواج آرامند به سنگ‌های ساحل می‌خورد. دندان ندارد. نیازی به دندان ندارد. هنوز همان پرده‌هایی را به تن دارد که وقتی خانه‌اش را ترک می‌گفت از پنجرهٔ اتاق نشیمن‌اش کنده بود. پرده‌ای را به دور خود می‌پیچد و پرده‌ای دیگر را چون شنلی بر دوش می‌اندازد. به همین وضع هم می‌خوابد.

با او حرف هم زده‌ام. وقتی می‌شنود که قایقی می‌گذرد سرش را از مناره‌اش بیرون می‌آورد و می‌پرسد که چه وقت روز است. هرگز نمی‌پرسد چه ساعتی است؛ سرشت فیلسوفانه‌اش این اجازه را نمی‌دهد. یک بار او را دیدم، سرشبی چراغش موی مهیبش را روشن می‌کرد. تکه‌های گوشت گندیده را بر پارچه‌ای پهن می‌کرد. کنارش جام‌های شراب گذاشته بود.

وقتی از برابرش می‌گذشتم، فریاد زد: «شام میهمان دارم، می‌خواستم تو را هم دعوت کنم، اما اسمت را نمی‌دانستم.»

در جوابش فریاد زدم: «ویلانل.»

«تو ونیزی هستی، اما اسمت این را پنهان می‌کند. الحذر از بازی طاس و بخت‌آزمایی.»

به سر سفره‌اش بازگشت، هرچند باز به هم برخوردیم، هیچ‌گاه نه نام مرا بر زبان آورد، نه هیچ نشانی از آشنایی بروز داد.

در کازینو به سر کار رفتم، طاس می‌انداختم و ورق پهن می‌کردم و هر وقت پیش می‌آمد کیفی می‌زدم. هر شب یک انبار شامپانی صرف می‌شد و سگی ستمگر را گرسنه نگاه می‌داشتند تا به جان هر آنکس افتد که از پول دادن ابا می‌کرد. لباس پسرانه می‌پوشیدم چون میهمانان دوست داشتند مرا اینگونه ببینند. این خود بخشی از بازی بود، که سعی کنند دریابند پشت شلوار سواری تنگ و صورت غازه کشیده چه جنسی پنهان است...

ماه اوت بود. تولد بناپارت و شبی داغ. قرار بود در میدان سان مارکو جشن و پایکوبی به پا کنیم، هر چند معلوم نبود که ونیزی‌ها چه چیزی را جشن می‌گیرند. رقص مطابق با رسوم ما قرار بود با لباس مبدل باشد و کازینو میزهای قمار بیرونی و اتاقک‌های بخت‌آزمایی ترتیب داده بود. شهر ما آکنده از لذت‌جویان فرانسوی و اطریشی بود، و سیل معمول انگلیسی‌های هاج و واج و حتی گروهی روسی که مصمم بودند ارضا شوند.



پنهان کند. تا این حد لازم بود، اما سبیلی که اضافه کردم برای دل خودم بود — و شاید برای حفظ خودم. در شب‌های جشن کوچه‌های تاریک بسیار است و حریفان مست بسیار.

آن طرف میدان بی‌بدیل‌مان که بناپارت آن را کینه‌توزانه شیک‌ترین تالار پذیرایی اروپا خوانده است، مهندسان ما قابی چوبی برافراشتند که آکنده از باروت بود. قرار بود آن را نیمه‌شب آتش کنند و من خوشبینانه امیدوار بودم با آن همه سر که تماشای آسمان می‌کردند، جیب‌های بسیاری آسیب‌پذیر باشد.

رقص ساعت هشت شروع شد و من شبم را با کشیدن ورق در غرفهٔ بخت‌آزمایی آغاز کردم.

بی‌بی پیک می‌برید، آس خاج می‌بازید. دوباره بازی کنید. چه چیزی را از دست می‌دهید؟ ساعتتان را؟ معشوقه‌تان را؟ خانه‌تان را؟ دوست دارم بوی چیزی عاجل را از آنها بشنوم. حتی آرامترین آنها، پولدارترین آنها، این بو را می‌دهند. جایی میان ترس و میل جنسی قرار دارد. شور را می‌گویم.

مردی هست که بیشتر شب‌ها برای بازی بخت‌آزمایی با من به کازینو می‌آید. مردی عظیم‌الجثه با لایه‌های گوشت همچون خمیر نانوایی بر کف دستانش. وقتی گردنم را از عقب سر می‌فشارد، عرق کف دست‌هایش باعث ایجاد صدای جیرجیر می‌شود. همیشه دستمالی به همراه دارم. جلیقه‌ای سبز رنگ می‌پوشد و دیده‌ام که آنچه روی جلیقه پوشیده می‌کند چون نمی‌تواند بگذارد طاس بغلتد بی‌آنکه آن را دنبال کند. خرپول است. حتماً خرپول است. آنچه را که من در ماهی در می‌آورم او در لحظه‌ای می‌بازد. با همهٔ دیوانگی‌اش سر میز قمار حیله‌گر است. بیشتر مردان وقتی مست می‌کنند کیف یا کیسهٔ پولشان را در آستین دارند. می‌خواهند همه بدانند که چقدر پول دارند، چقدر از طلا آکنده‌اند. او چنین نیست. کیسه‌ای توی شلوارش دارد، به همه پشت می‌کند تا دستش را در آن فرو کند. این یکی کیسه را هیچ وقت نمی‌بُرم.

نمی‌دانم چه چیز دیگری ممکن است آن پایین باشد.

او هم با همین شک و تردید با من رفتار می‌کند. گاه که به شلوار من خیره شده است مچش را می‌گیرم و گاه و گدار پیشبندی جیب‌دار به روی کمر می‌بندم تا سر به سرش بگذارم. سینه‌هایم کوچک است، و با وجود پیشبند چاکی وجود ندارد که مشتم را باز کند، قدم برای دختر بودن، آن هم دختری ونیزی، بلند

است.
نمی‌دانم اگر پایم را ببیند چه خواهد گفت؟
امشب، بهترین لباسش را پوشیده است و سبیل هایش برق می‌زند. ورق‌ها را چتروار پیش رویش می گشایم؛ جمع می کنم، بُر می زنم باز می گشایم. انتخاب می کند. کم می آورد. باز انتخاب می کند. زیاد می آورد. جریمه. می خندد و سکه‌ای به روی پیشخوان می اندازد.
«از دو روز پیش تا به حال سبیل درآورده‌ای.»
«من از خانواده‌ای پر مو هستم.»
«باب کار من است.» چشمانش مثل همیشه دو دو می زند، اما من قرص پشت غرفه‌ام ایستاده‌ام. سکهٔ دیگری درمی آورد. ورق‌ها را پهن می کنم. سرباز دل. ورقی بدیمن است اما او چنین نمی پندارد، سرباز را برای خوش بیاری بر می دارد، قول می دهد که برگردد و سر میز قمار می‌رود. نمی دانم دسته ورق تازه‌ای بردارم یا سر مشتری بعدی را شیره بمالم. گمانم بستگی به آن دارد که مشتری بعدی که باشد.



شب را دوست دارم. در ونیز، مدت‌ها پیش، وقتی تقویم خودمان را داشتیم و خودمان را از جهان جدا می دانستیم، روزها را از شب شروع می کردیم. وقتی تجارت ما و اسرار ما و سیاست ما به تاریکی مربوط بود آفتاب به چه کارمان می‌آمد؟ در تاریکی در استتاری و این شهر استتار است. در آن روزها (جای آن را نمی توانم در زمان مشخص کنم چون زمان با نور آفتاب سر و کار دارد)، در آن روزها وقتی خورشید فرو می‌رفت درهایمان را باز می کردیم و با چراغی سرپوشیده بر پیشانهٔ قایق، مارماهی‌وار بر آب‌ها می خزیدیم. آن موقع همهٔ قایق‌های ما سیاه بود و هر جای آب که قرار می گرفت نشانه‌ای باقی نمی گذاشت. در کار معاملهٔ عطر و ابریشم بودیم. زمرد و الماس. امور دولتی. پل‌ها را فقط برای آن نساختیم که از راه رفتن روی آب پرهیز کنیم. هیچ چیز واضح‌تر از این نیست. هر پل محل ملاقاتی است. منطقه‌ای بیطرف. مکانی هراز گاهی. دشمنان برای ملاقات پل را برمی گزینند و دعوایشان را در خلاء آن فیصله می دهند. یکی به آن طرف می رود. آن دیگری باز نمی گردد. برای عشاق، هر پل یک احتمال است، استعاره‌ای از امکان است. و برای داد و ستد کالاهای نجوایی، چه جایی مناسب‌تر از پلی در شب؟
ما مردمانی فیلسوف مآبیم، آشنا با سرشت آز و هوس، با شیطان و خدا دست در دست می رویم. نمی خواهیم هیچ یک را رها کنیم. این پل زنده همه را وسوسه می کند و شاید در اینجا روحت را گم کنی، یا آن را بیابی.
و روح خود ما؟
چون دوقلوهای سیامی است.
این روزها، تاریکی پرنورتر از گذشته است. مشعل‌ها همه جا شعله می کشند و سربازان دوست دارند کوچه‌ها را روشن ببینند، دوست دارند بازتاب نور را در کانال ببینند. به پاهای سبک و تیغه‌های باریک ما اعتماد ندارند. با همهٔ این احوال، تاریکی را می توان یافت؛ در راهابه‌های کم تردد یا بر سطح منداب. تاریکی بی بدیل را. به آن که دست بزنی نرم است و توی دست سنگینی می کند. می توانی دهان باز کنی و بگذاری در تو فرو رود تا وقتی که در شکمت گلوله‌ای بسته بسازد. می توانی آن را بالا و پایین بیاندازی، آن را بگیری، در آن شنا کنی. می توانی آن را همچون دری باز کنی.
ونیزیان قدیم چشمانی همچون چشم گربه داشتند که در تاریکترین شب‌ها نفوذ می کرد و آنان را قادر می ساخت بی سکندری خوردن از میان راه‌های نفوذناپذیر بگذرند. حتی امروز، اگر از نزدیک به ما نگاه کنی می بینی که برخی از ما چشمانمان را در نور آفتاب به هم می فشاریم.
زمانی فکر می کردم که تاریکی و مرگ احتمالاً یکی باشند. فکر می کردم که مرگ غیبت نور است. فکر می کردم که مرگ چیزی بیش از سایه سارهایی نیست که مردم در آن می خزند و می فروشند و عشق می بازند، اما با اطمینانی کمتر. شب موقتی‌تر از روز به نظر می رسد، بخصوص برای عشاق، و نیز نامطمئن‌تر. بدین طریق حاصل جمع زندگی ماست، که نامطمئن و موقتی است. روز که می شود همه چیز را در مورد آن از یاد می بریم. روز را ادامه می دهیم و ادامه می دهیم. در این شهر عدم اطمینان راه‌ها شبیه همند و چهره‌ها شبیه همند و چنین نیستند. مرگ این چنین خواهد بود. همواره چهره‌هایی را باز می شناسیم که هیچ گاه ندیده‌ایم.
اما تاریکی و مرگ یکی نیستند.
یکی موقتی است، دیگری نیست.

تشییع جنازه‌های ما ماجراهایی معرکه‌اند. آن را شب برگزار می کنیم، به ریشه‌های تاریک خود باز می گردیم. قایق‌های سیاه بر آب پارو می کشند و صلیب روی تابوت از شبق است. از پنجرهٔ بالایی‌ام که بر تقاطع دو کانال اشراف دارد، زمانی مشایعان مرد مالداری را دیدم که با پانزده قایق می رفتند (تعداد قایق‌ها باید فرد باشد)، قایق‌ها نرم به جانب منداب می لغزیدند. در همان لحظه، قایق مرد فقیری هم شناور بود، حاوی تابوتی صیقل نخورده و به قیر اندوده؛ پیرزنی که بر آن پارو می زد نای کشیدن پاروها را نداشت. فکر کردم این دو قایق به هم می خورند، اما قایقران مرد ثروتمند به موقع کنار کشید. آنگاه بیوهٔ ثروتمند با دست اشاره‌ای کرد و زنجیرهٔ قایق‌های مشایع بعد از قایق یازدهم گسیخت و برای قایق فقیر جا باز کرد. طنابی بر پیشانهٔ قایقش انداختند چنانکه پیرزن فقط می بایست قایق را هدایت کند. بدینسان به جانب جزیرهٔ هراسناک سان میکله رفتند و من گمشان کردم.



من به نوبهٔ خود، اگر قرار باشد بمیرم، دوست دارم تنها بمیرم، دور از جهان، دوست دارم در ماه مه بر سنگی داغ دراز بکشم تا همهٔ نیروهایم تمام شود؛ آنگاه به آرامی به درون کانال بیفتم. چنین چیزهایی هنوز در ونیز ممکن است.

این روزها، شب به لذت جویان تعلق دارد و امشب به گمان آنان نقطهٔ اوج لذت جویی است. مردان آتشخواری هستند که با زبان‌های زرد کف به لب می‌آورند. خرسر قصانی هست. گروهی از دختران کوچک هستند که در بشقاب‌های مسی بادام قندی می‌برند و اندام‌های زیبایشان صورتی رنگ و بی موست. زن از هر نوع هست و همهٔ آنها هم زن نیستند. کارگران مورانو در مرکز میدان کفش بلورین زنانه‌ای تعبیه کرده‌اند که مرتب از شامپانی پر و خالی می‌شود. برای نوشیدن از آن باید مثل سگ زبان زبان بزنی و چقدر میهمانان آن را دوست دارند. یک نفر تا کنون غرق شده است، اما یک مرگ در میان این همه زندگی چیزی نیست.

از قاب چوبی بالای سر، آنجا که باروت را انتظار است، تعدادی تور و حلقهٔ بندبازی آویخته‌اند. بندبازان از آنجا بر فراز میدان تاب می‌خورند و بر رقصندگان زیر پا سایه‌های عجیب و غریب می‌اندازند. هر از چند گاهی یکی از آنان خود را به زانو می‌آویزد . . . .



می‌بینی، من با عشقبازی بیگانه نیستم.

کم کم دیر می‌شود، کیست این زن که با نقابی بر چهره به این سو می‌آید؟ آیا بخت خود را با ورق خواهد آزمود؟

بله، خواهد آزمود. سکه‌ای کف دست می‌گذارد تا بتوانم آن را بردارم. پوستش گرم است. ورق‌ها را پهن می‌کنم. انتخاب می‌کند. ده خشت را. سه خاج می‌آید. آنگاه بی بی پیک را.

«ورق خوش یمنی است. مظهر ونیز است. شما می‌برید.»

به من لبخند زد و نقاب از چهره برداشت و جفتی چشم سبز خاکستری را هویدا ساخت که چون طلا می‌درخشید. استخوان‌های گونه‌اش برجسته بود و سرخاب زده. مویش، تیره‌تر و قرمزتر از موی من.

«باز بازی می‌کنید؟»

سرش را به نشانهٔ نفی تکان داد و به پیشخدمتی یک بطری شامپانی سفارش داد. نه هر شامپانی‌ای. مادام کلیکو. تنها چیز خوبی که از فرانسه صادر می‌شود. جام را بی صدا بالا برد، شاید به افتخار بخت بلند خود می‌نوشید.

بی بی پیک بُردی جدی است و معمولاً ورقی است که ما از آن پرهیز می‌کنیم. هنوز هم حرف نمی‌زد، اما از خلال بلور جام مرا می‌پایید و ناگهان جامش را تا ته نوشید و صورت مرا نوازش کرد. تنها یک ثانیه‌ای صورت مرا لمس کرد و آنگاه رفته بود و من مانده بودم با دلی که در سینه سر به در و دیوار می‌کوفت و سه چهارم بطری شامپانی اعلا. هر دو را به دقت پنهان کردم.

من در زمینهٔ عشق مصلحت گرایم و لذت خود را هم از مرد و هم از زن گرفته‌ام، اما هرگز برای دلم پاسداری نخواسته‌ام. دل من دستگاهی شایان اعتماد است.

نیمه شب باروت را آتش زدند و آسمان فراز میدان سان مارک شکست و یک میلیون پاره شد. آتش بازی شاید نیم ساعتی طول کشید و طی آن مدت توانستم آنقدر پول بلند کنم تا به دوستی رشوه دهم به جای من غرفه را اداره کند. به درون چرخاب مردم افتادم و به جستجوی او به جانب کفش بلورین هنوز جوشان رفتم.

ناپدید شده بود. چهره‌ها بود و لباس‌ها و نقاب‌ها و بوسه‌ها و دستی سر هر پیچ، اما او نبود. پیاده نظامی راهم را بست و دو گلولهٔ بلورین را بالا گرفت و از من پرسید که با مال خودم عوض می‌کنم. اما حوصلهٔ افسونگری نداشتم و به زور از کنارش گذشتم، چشمانم هر نشانه‌ای را گدایی می‌کرد.

میز رولت، میز قمار، طالع بینان، زن سه پستان افسانه‌ای. نسناس آوازه خوان. دامینوی سریع و فالگیر با ورق.

آنجا نبود.

هیچ جا نبود.

وقتم سر آمده بود و آکنده از شامپانی و عاری از قلب به غرفهٔ بخت آزمایی بازگشتم.

دوستم گفت: «زنی پی تو می‌گشت. این را گذاشت.»

روی میز یک لنگه گوشواره بود. به ظاهر رومی می‌زد، شکل غریبی داشت، بر ساخته از آن طلای زرد قدیمی مشخص که این روزها ناشناخته است.

آن را به گوش کردم، ورق‌ها را به صورت چتری کامل درآوردم و بی بی پیک را بیرون کشیدم. امشب دیگر هیچ کس دیگر امشب نخواهد بُرد تا هر وقت که نیاز باشد ورقش را نگه می‌دارم.

سرخوشی زود فرتوت می‌شود.

ساعت سه صبح بیدار خوابان از میان آسمان‌های پیرامون میدان سان مارک پراکنده می‌شوند یا دسته دسته در کافه‌هایی ولو می‌شوند که زود باز کرده‌اند تا قهوهٔ غلیظ را تأمین کنند. بُرد و باخت تمام شده است. کارگران کازینو نوارهای پر زرق و برق و میزهای مخمل پوش خوشبختی را جمع می‌کنند. کشیکم به پایان رسیده و سپیده در کار سر زدن است. معمولاً، یکراست به خانه می‌روم و به نانپدری‌ام سر راهش به نانوایی بر می‌خورم. دستی به پشتم می‌زند و در مورد درآمدم شوخی می‌کند. مرد غریبی است؛ شانه‌ای بالا می‌اندازد و چشمکی می‌زند و تمام. برایش عجیب نیست که دخترش برای امرار معاش لباس مبدل بپوشد و کار جنبی‌اش فروش کیف پول‌های مستعمل باشد. اما این را هم غریب ندانسته بود که دخترش با پاهای پرده‌دار متولد شود.

می‌گفت: «از این غریب‌تر هم هست.»

و به گمانم هست.

امروز صبح، خانه رفتنی در کار نیست. خوب به چشمم نمی‌آید، پاهایم می‌پرند و تنها کار معقول آنست که قایقی قرض کنم و به شیوهٔ ونیزی خودم را آرام سازم، روی آب.

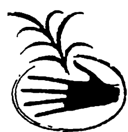
کانال بزرگ را قایق‌های سبزی فروشی از هم اکنون پر ازدحام کرده‌اند. ظاهراً تنها کسی که سر تفرج دارد منم و دیگران، میان جا به جا کردن بار یا یکی به دو کردن با دوستی، با شگفتی به من می‌نگرند. از خودم‌اند، می‌توانند هر چقدر که بخواهند به من نگاه کنند.

پیش می‌روم، از زیر ریالتو، آن نیم پل غریب که می‌تواند بالا کشیده شود تا از جنگ نیمی از شهر با نیمهٔ دیگر جلوگیری کند. سرانجام آن را دوباره به هم وصل می‌کنند و ما باز برادر و مادر می‌شویم. سرنوشت محتوم تناقض این خواهد بود.

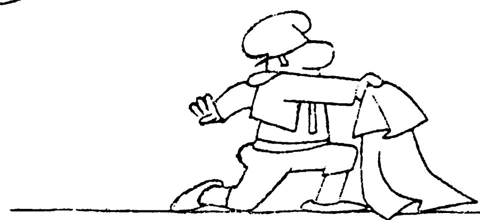
پل‌ها هم وصل می‌کنند و هم فصل.

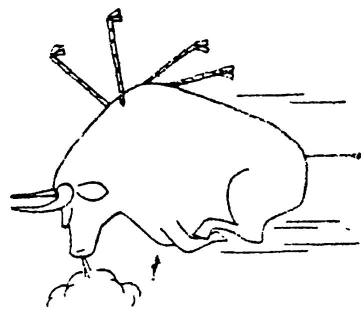
ترجمه‌ی احمد میرعلایی

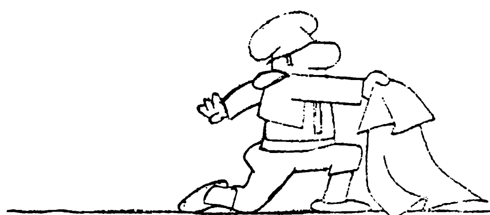


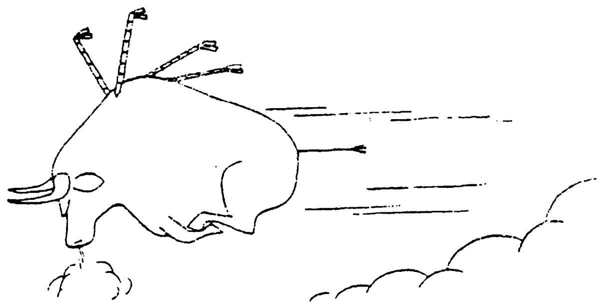


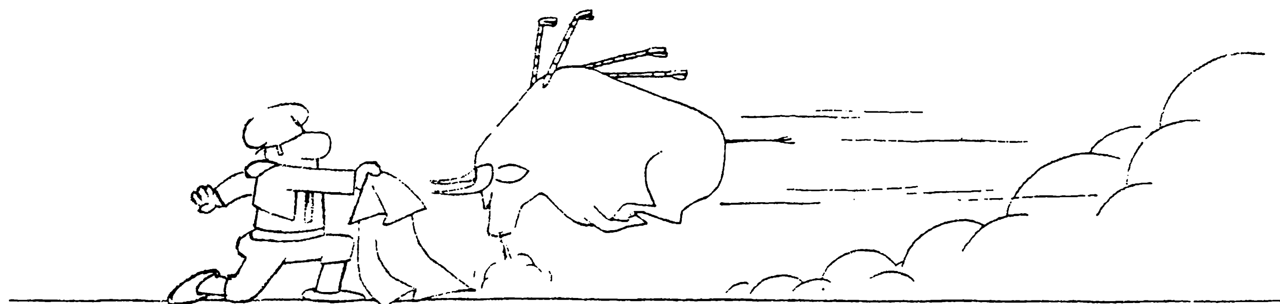


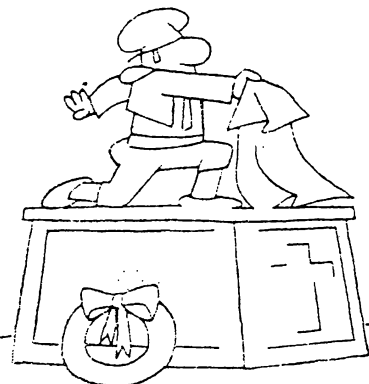












دونالد بارتلمی

شهر کلیساها

آقای فیلیپس گفت: «بله. شهرما، شهر کلیساهاست.»

سسیلیا سر تکان داد و به انگشت اشاره‌ی فیلیپس زل زد. در دو طرف خیابان مجموعه‌ای از کلیساها با سبک‌های معماری گوناگون دیده می‌شد: بتل باپتیست، مسیا باپتیست، کلیسای اسقف نشین سمنت پال، صومعه‌ی اوانجلیکا، مدرسه‌ی علوم مسیحی، کلیسای خدا، انجمن اخوت، انجمن خدا، کلیسای اپوستلس مقدس، با مناره‌ها و برج‌ها و عمارت‌هایی کهن. اما در خیابان بعدی ساختمان‌های مدرن سر به فلك کشیده، قد برافراشته بودند.

آقای فیلیپس گفت: «مردم به کلیساها اعتقاد دارند.»

سسیلیا به خود گفت من هم می‌توانم اعتقاد داشته باشم. او به پرستر آمده بود تا بنگاه کرایه‌ی اتومبیل برپا کند. به آقای فیلیپس که حرفه‌ی معاملات املاك داشت گفت: «من اعتقادات مذهبی مشخصی ندارم.»

آقای فیلیپس گفت: «وقتش می‌رسد. ما اینجا جوان‌های مومنی داریم. شما هم بالاخره به انجمن‌های ما علاقه‌مند می‌شوید. فعلاً بگویید کجا اطراق می‌کنید؟ خیلی‌ها در کلیسا اقامت دارند. کلیساهای ما اتاق زیاد دارد. چند آپارتمان هم زیر ناقوس کلیسا دارم که به درد شما می‌خورد. چقدر کرایه می‌توانید بدهید؟»

به سمت دیگری رفتند. حالا در چشم‌اندازشان کلیساهای دیگری قرار داشت: کلیسای سنت لارك، اپیفانی، قدیس‌های ارتدوکس اکرائینی، سنت کلمنتس، چشمه‌ی باپتیست، اتحادیه‌ی کلیساها، قدیس آنارگیری، معبد امانوئل. در همه‌ی کلیساها باز بود. درون کلیساها تاریك بود.

سسیلیا گفت: «صد و ده تا می‌توانم بدهم. اینجا آپارتمانی پیدا نمی‌شود که وقف کلیسا نباشد؟»

آقای فیلیپس گفت: «نه. آپارتمان‌های مربوط به کلیسا از لحاظ خدمات عالی است.» و سردر زیبای کلیسای جورجیا را نشان داد: «آنجا به راه و روش امریکایی اداره می‌شود. و آن یکی، آنتیوچ پنته کاستال است. سلمانی هم دارد.» بنای قرمز و سفید رنگ سلمانی را نشان داد.

سسیلیا پرسید: «چه تعدادی از مردم اینجا اتومبیل دارند؟ اصلاً اینجا بنگاه کرایه اتومبیل دارد؟»

آقای فیلیپس گفت: «راستش نمی‌دانم. مردم اینجا به جایی نمی‌روند که احتیاج به اتومبیل کرایه‌ای داشته باشند. همه چیز اینجا هست و مردم راضی هستند. اگر من جای شما بودم قطعاً به صرافت بنگاه کرایه‌ی اتومبیل نمی‌افتادم. ولی شما البته کار خودتان را بکنید.». ساختمان مدرنی با نمایی از آجر، فلز و شیشه را به سسیلیا نشان داد.

«آنجا عمارت قدیس بارناباس است. ساکنان سربه‌زیری دارد. شام هم اسپاگتی معرکه‌ای می‌دهند.»

از پشت پنجره‌ها چشمهای زیادی به سسیلیا دوخته شده بود و تا سسیلیا متوجه آنها شد، همه‌ی آنها در تاریکی مخفی شدند.

پرسید: «چرا این همه کلیسا را اینجا جمع کرده‌اند؟»

آقای فیلیپس گفت: «شهرت شهر ما به همین کلیساهاست. هیچ ضرری هم ندارند.»

آقای فیلیپس دری را باز کرد و هر دو از پله‌های مارپیچ و طولانی بالا رفتند. در پاگرد آخر اتاق چهارگوشه‌ای بود که چهار تا پنجره داشت. یك تختخواب، یك میز، دو صندلی و چراغ و قالیچه‌ای در اتاق بود. چهار ناقوس برنجی هم از سقف آویزان بود.

آقای فیلیپس گفت: «ملاحظه بفرمایید چه چشم‌اندازی دارد.»

سسیلیا پرسید: «واقعاً این ناقوسها را به صدا در می‌آورند؟»

«سه بار در روز. صبح، ظهر و شب. البته باید مواظب سرتان باشید.»

«همین است که آپارتمان‌ها خالی مانده و کسی در آنها زندگی نمی‌کند.»

آقای فیلیپس گفت: «جدی می‌گویید؟»

سسیلیا غرولند کرد: «شما فقط می‌توانید سر غریبه‌ها کلاه بگذارید.»

آقای فیلیپس گفت: «خدا نکند. این برخلاف روح مسیحیت است.»

«اصلا این شهر مرموز است.»

آقای فیلیپس گفت: «ممکن است اینطور باشد اما شما غریبه هستید و باید مدتی در همین آپارتمان‌ها سر کنید. آپارتمان دیگری هم هست، در همکف سانترال پرسبیتریان. دو تا خانم آنجا زندگی می‌کنند و می‌توانید با آنها همخانه بشوید.»

«تحمل شریك را ندارم. می‌خواهم مستقل باشم.»

به مرد معاملات املاکی برخورد: «چرا؟ چه عیبی دارد؟»

سسیلیا گفت: «چرا؟ دلیل نمی‌خواهد. می‌خواهم...»

«اینجا مرسوم نیست کسی تنها باشد. هر کسی همخانه‌ای دارد: زن و شوهرها، پسران و مادران. همه اینجوری عادت کرده‌اند.»

«من یك اتاق مستقل می‌خواهم.»

«عجیب است.»

«اتاقی مستقل می‌خواهم. آن هم نه در برج ناقوسها. پیدا می‌شود؟»

«بسیار خوب، یکی دو تا نشانتان می‌دهم.»

آقای فیلیپس مکثی کرد و بعد توضیح داد: «گمان می‌کنم مردم شهر ما با بقیه‌ی جماعت فرق دارند. درباره‌ی ما زیاد نوشته‌اند. حتا هر شب چهار دقیقه از اخبار CBS به ما اختصاص داشت. البته حرف چهار سال پیش است که به اینجا شهر کلیساها می‌گفتند.»

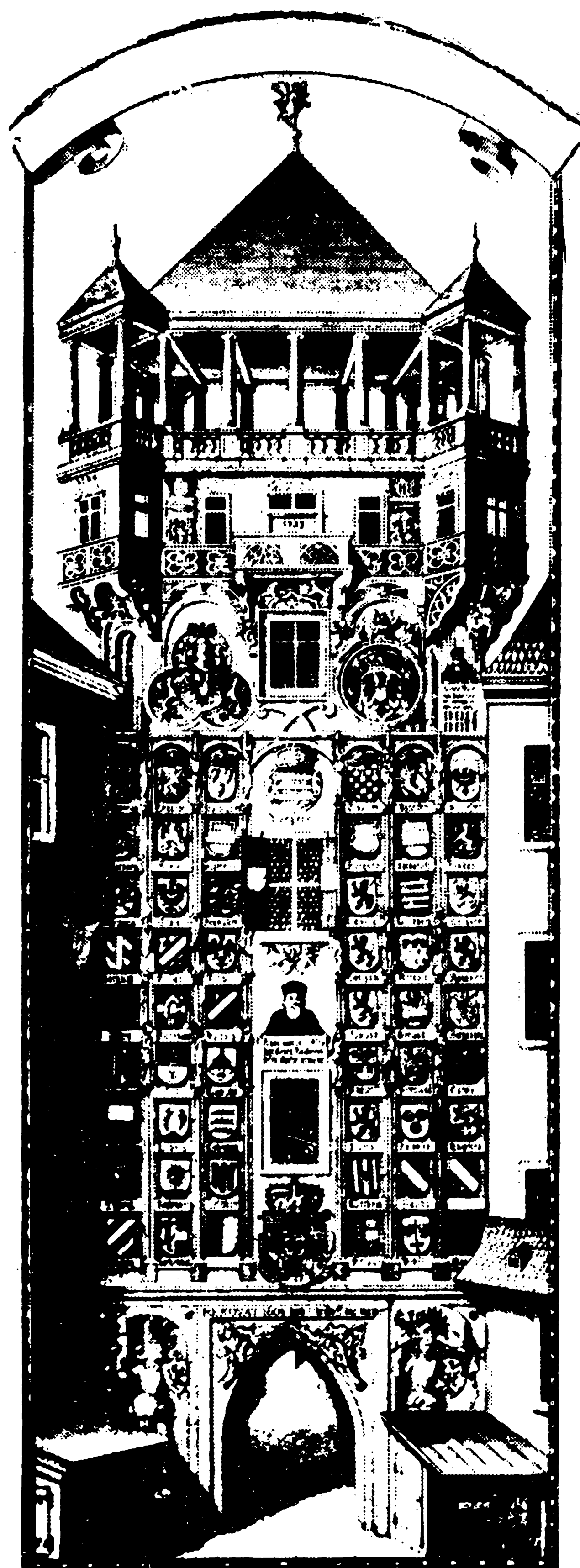
«اگر قرار باشد اینجا بمانم، یك اتاق مستقل می‌خواهم.»

«شما اصلا به چه فرقه‌ای وابسته هستید؟»

سسیلیا جواب نداد چون اهل هیچ فرقه‌ای نبود.

«عرض کردم به چه فرقه‌ای وابسته هستید؟»





«اهل خواب و خیال. هرچه را که دلم بخواهد مجسم می‌کنم. فقط کافی‌ست دلم هوای پاریس یا هر شهر دیگری بکند، می‌روم، دراز می‌کشم و خواب آن شهر را می‌بینم.»

آقای فیلیپس که به سسیلیا زل زده بود پرسید: «مثلاً چه رویاهایی می‌بینی؟»

سسیلیا گفت: «بیشتر رویاهای عشقی.»

سسیلیا نه با فیلیپس و نه با کس دیگری، تعارف نداشت.

آقای فیلیپس که حالا به بیرون نگاه می‌کرد گفت: «پرستر از آن نوع شهرها نیست.»

همه از کلیساها بیرون آمده بودند و جمع شده بودند و به سسیلیا و آقای فیلیپس نگاه می‌کردند. جوانکی آمد جلو و گفت: «اینجا همه اتومبیل دارند و کسی نیست که نداشته باشد.»

سسیلیا پرسید: «راست‌ست؟»

آقای فیلیپس گفت: «بله. اینجا کسی اتومبیل کرایه نمی‌کند. صد سال است که کسی اتومبیل کرایه نکرده.»

«پس این شهر به درد من نمی‌خورد. می‌روم جای دیگری.»

«تو باید بمانی. می‌توانی یك بنگاه باز کنی. در طبقه‌ی همکف مونت موریا باپیتست مکان مناسبی هست با پیشخوان، تلفن و تعدادی سوییچ اتومبیل و یك تقویم.»

سسیلیا گفت: «نه نمی‌مانم. هیچ انگیزه‌ای برای ماندن نمی‌بینم.»

آقای فیلیپس گفت: «ما شما را می‌خواهیم. می‌خواهیم که شما پشت پیشخوان بنگاه بنشینید. اینطوری شهر کامل به نظر می‌رسد.»

«نمی‌مانم. نمی‌مانم.»

«به شما نیاز داریم، باید بمانید.»

«هر چه را که شما نمی‌پسندید در رویا خواهم دید.»

«هولناك است. بسیار هولناك است. اشکالی در کار است.»

«پشیمان خواهید شد چون من رازهای شما را در خواب و رویا خواهم دید.»

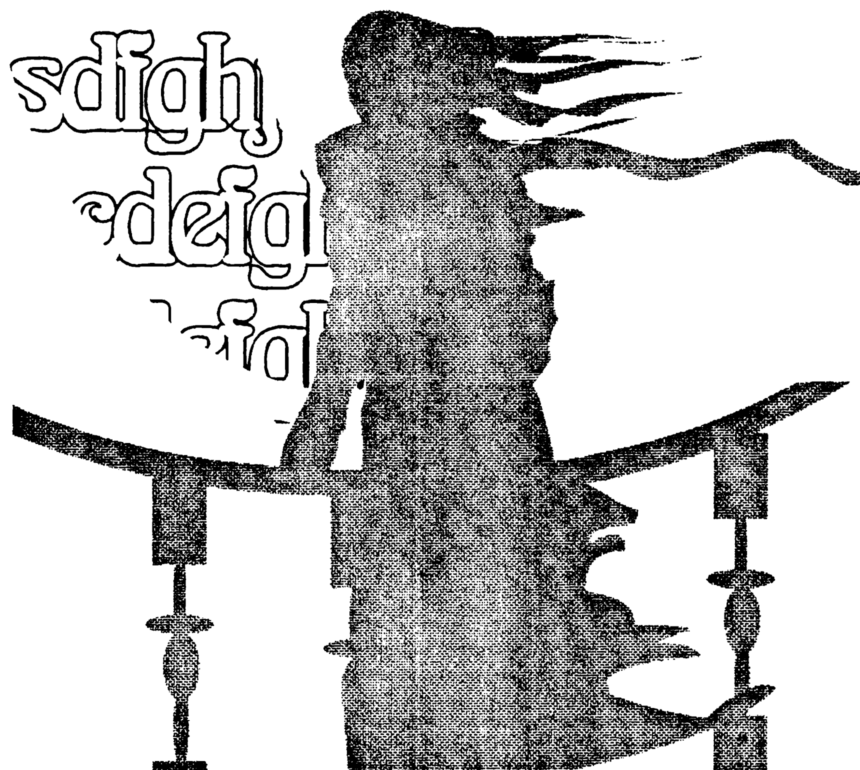
آقای فیلیپس گفت: «ما مثل همه‌ی شهرهای دیگر هستیم. حتا کامل تریم. اگر کم و کسر داشته باشیم آرام و قرار نخواهیم داشت. ما به خانم کارمندی که بتواند پشت پیشخوان بنگاه بنشیند احتیاج داریم.»

سسیلیا تهدید کرد: «چیزهایی را که موجب وحشت شما می‌شوند در خواب خواهم دید.»

آقای فیلیپس گفت: «تو از مایی. چاره‌ای نداری جز آن که اینجا بمانی و کارمند بنگاه اتومبیل کرایه باشی.»

سسیلیا گفت: «پس منتظر باش و ببین.»

ترجمه‌ی اختر اعتمادی



بالکن

فدریکو گارسیا لورکا



شخصیت‌ها:
دختر جوان
پیرزن
مادر
ملوان
دانشجو

پیرزن (در کوچه) حلزون‌ها، حلزون‌ها را با نعناع و زعفران و برگ غار می‌پزند.

دختر جوان حلزون‌های کوچک مرغزارها. این‌طور که در زنبیل تو تلنبار شده‌اند، مثل شهر قدیمی چین هستند.

پیرزن این همان پیرمردی‌ست که آن‌ها را می‌فروشد. چه حلزون‌های درشت و سیاهی دارم! چهارتاشان قد یک مارند. عجب حلزون‌هایی، خدایا چه حلزون‌هایی!

دختر جوان بگذار گلدوزی کنم پیرمرد. حرف اول اسمم روی بالش‌هایم نیست و این من را می‌ترساند... آخر کدام دختر دنیا ملافه‌هایش علامت ندارند؟

پیرزن اسمت چیست؟

دختر جوان من همه‌ی حروف الفبا را روی ملافه‌ام گلدوزی می‌کنم.

پیرزن چرا؟

دختر جوان تا آن مردی که مال من می‌شود، بتواند هر طور دلش می‌خواهد من را صدا کند.

پیرزن (اندوهگین) پس تو نانجیبی

دختر جوان (چشم‌هایش را می‌بندد)

پیرزن اسمت چیست، ماری، از یاترینیته؟ شاید هم سی‌کیس موند؟

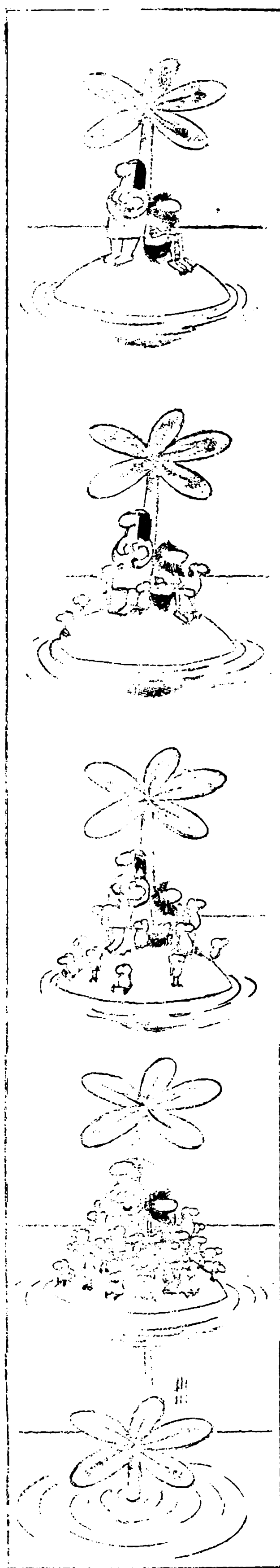
دختر جوان درست یک چیز دیگر، چیزی دیگر.

پیرزن اوستاشی؟ دوروته؟ ژنار؟

دختر جوان نه، باز هم نشد، چیز دیگری است.

دختر جوان کف دست‌هایش را که از سوزن‌زدن و گلدوزیِ زیاد رنگ‌پریده شده، بلند می‌کند. پیرزن با تکیه‌بر دیوار، به‌سمت سبد قاب دستمال‌های کثیفش، جایی که زنبیل پر از نان‌بیات





است، فرار می کند.

دختر جوان ... آ، ب، س، د، او، ف، ژ، هِ، اِ، کِ، لِ، م، ن،... **کافی ست. الان در بالکن را می بندم. پشت شیشه به گلدوزی ادامه می دهم.**

سکوت

مادر (از داخل) دختر، دختر، گریه می کنی؟

دختر جوان نه، باران شروع شده.

قایق موتوری مملو از پرچم های آبی، صوت گنگی را به دنبال خویش برجای می گذارد و از خلیج می گذرد. از یک کلاه دکترای ادبیات، باران بر شهر می بارد.

در میخانه های بندر، رژه ی بزرگ ملوان های مست آغاز می شود.

دختر جوان (می خواند) آ، ب، س، د.

روی چه حرفی تکیه کنم؟

ملوان با میم شروع می شود

دانشجو با د

آ، ب، س، د.

ملوان (وارد می شود) ملوان من هستم.

دختر جوان تو.

ملوان (اندوهناک) قایق که چیز کوچکی ست.

دختر جوان من آن را به پرچم و شیرینی ها مزین می کنم.

ملوان اگر کاپیتان موافقت کند.

دختر جوان (غمناک) قایق که چیز کوچکی ست.

ملوان من آن را با تورهای گلدوزی شده پر می کنم.

دختر جوان اگر مادر بگذارد.

دختر جوان، ملوان و دانشجو

ملوان بلند شو بایست.

دختر جوان برای چی؟

ملوان برای این که ببینمت.

دختر جوان (بلند می شود) خوب شد.

ملوان چه پاهای قشنگی داری!

دختر جوان بچه که بودم، دوچرخه سواری می کردم.

ملوان من هم سوار دلفین می شدم.

دختر جوان تو هم خوشگلی.

ملوان وقتی که لخت باشم.

دختر جوان تو چه کاری بلدی؟

ملوان پارو زدن.

ملوان اکوردئون می نوازد. درست مثل ساز قرن هفده، خاکی و خسته است.

دانشجو (وارد می شود) خیلی تند می رود.

دختر جوان کیست که خیلی تند می رود؟

دانشجو قرن.

دختر جوان مثل این که دیوانه ای.

دانشجو برای این که فرار می کنم.

دختر جوان آخرش چی؟

دانشجو این سال که بیاید.

دختر جوان تو هیچ جای صورت من را ندیده بودی.

دانشجو برای همین است که ایستاده ام

دختر جوان پوست تو که آفتاب سوخته نیست.

دانشجو برای این که من در شب زندگی می کنم.

دختر جوان چی می خواهی؟

دانشجو آب می خواهم

دختر جوان ما چاه نداریم.

دانشجو می بینی که دارم از تشنگی می میرم!

دختر جوان به تو شیر می دهم.

دانشجو (برافروخته) آرام کن، دهان آتش گرفته ی من را آرام کن.

دختر جوان اما...

دانشجو اگر نردبان برایم بیندازی، امشب باز می گردم.

دختر جوان پوستت سفید است. باید یخ زده باشد.

دانشجو بازوی من خیلی پر زور است.

دختر جوان اگر مادرم اجازه بدهد، می گذارم بیایی بالا.

دانشجو برویم.

دختر جوان نه.

دانشجو چرا نه؟

دختر جوان خب، برای این که نه...

دانشجو برویم...

دختر جوان نه.

هاله ای از کرجی های سیاه به گرد ماه می چرخد. سه پری دریای که در میان امواج مشغول کاوش هستند، سر به سر سربازان می گذارند. روی بالکن، دختر جوان فکر می کند خود را از بلندی حرف Z پرت کند و به گرداب بیندازد. آمیلیو پرادرس و مانلیتو آلتولاگیر صورت او را که از ترس و دریا مانند آرد سفید شده است به آرامی از روی نرده ها بلند می کنند.

 **ترجمه‌ی غزاله افسون**

۱ - هراس تولد
تک بانگی. سپس خشه و غژه‌ی
خانه‌های لغزان به جایگاه خود.
و باد، در
ورق‌گردانی‌ی اجسام جانوران

جسم من اما که دلخوش به تندرستی‌ی خود
نمی‌تواند بود ـ آخر چرا دوباره به کلاف آفتاب
افکنده شود؟

و باز روز از نو.

همین هراس، همین سرشت،
تا واکشانده شوم به عرصه‌ای
نا ایمن
حتا برابر خُردبوته‌ای که استوار
از خاک برمی‌آید و دستینه‌ی پیچ پیچِ ریشه‌ی خود را
به دنبال می‌کشد،
حتا برابر لاله‌ای، سرپنجه‌ی گلی

و آنگاه
باختن از پی باختن،
همه طاقت ـ بار



لوییزه گلوگ

جنّت



اشعار خانم «لوییزه گلوک» (Louise Glück) ـ متولد ۱۹۴۳ میلادی ـ حدیث نفسی است پیگیرانه، زیبا، اغلب موجز، اندیشمندانه، خوش‌ساخت و خوش‌آهنگ. آثار او که سرشار از پُرسمان‌های بنیادی زندگی است گاه بُعدی اسطوره‌ای به خود می‌گیرد و به پیگیری نیروهای گرانسنگ «روان» واره‌ای می‌پردازد که در آن پشت پسله‌های زندگی ریشه دوانده‌اند: دردهای درونی زنان و مردان، نظم فرومیرنده‌ی طبیعت، تکرار باستانی زندگی خانوادگی. اشعار گلوک پرسش‌هایی دشوار درباره‌ی آدمیان فرا روی ما می‌گذارد و با تخیلی تاریک و والا، با لحنی آسمانی و گرانایی واژه‌پردازی‌هایش به جستجوی لحظه‌های شفق گونه‌ی تغییر و تحول برمی‌آید. گلوک که مدرس چند دانشکده است و در «ورمونت» (Vermont) زندگی می‌کند، در سال ۱۹۸۵ برنده‌ی جایزه‌ی حلقه‌ی منتقدان (National Book Critics Circle Award) شد.



۲- باغ
به ستایشت این باغ
خود را به رنگیزه‌های سبز و
سرخابی مستِ وَردها، می‌آراید
باشد که با دلدادگانت بدان درآیی،

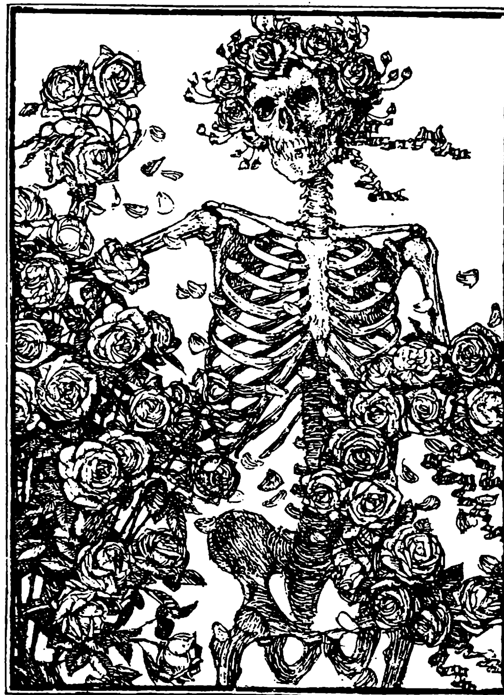
و بیدها ـ
بنگر که خود چگونه این سبز خیمه‌های
خموشی را
به‌پا کرده، اما هنوز
نیاز تو، به چیزی‌ست دیگرگون،
جسم تو، این‌سان لطیف و بدین‌سان
سرزنده، میان این جانوران سنگ.

بپذیر که
فرا ـ گزند
دهشت‌زاست همانند شدن با اینان.

۳- هراسِ عشق
این جسمَ که در بر من غنوده مطیع همچون سنگ ـ
یکدم انگار می‌خواست چشم بگشاید،
شاید که هم‌سخن شده بودیم.

آنک دیگر زمستان فرا رسیده بود
خورشید، با کلاه‌خود آتشی‌اش، به روز برمی‌آمد
و شباهنگام نیز، از آینه‌ی ماه می‌تابید
و پرتو ش آزاد از روی ما می‌گذشت،
آن‌سان که گوییا فرولمیدنمان همه از سر آن بود
تا سایه‌ای به جان‌گدازیم
مگر همین دو برف‌چال بی‌ژرفا،
و گذشته، مثل همیشه، پیشاروی‌مان گسترده بود
راکد، غامض، و خَلِش‌ناپذیر.

تا به کِی غنودیم ما
که خدایان با ردای پَرآجین،
بازو در بازو، فرود آمدند
از کوهی که خود برایشان ساخته بودیم؟



۴- خاستگاه‌ها
انگار صدایی می‌آمد
تو باید خوابیده باشی حالا ـ
اما کسی نبود و تاریکی هم
درنرسیده بود،
گیرم که ماه آن بالا
مرمر بار شده بود، پیشاپیش.

انگار در باغی غرق گل،
صدایی برآمده بود
چه دلآزارند، این زرینه‌ها
چنین مکرر و پر جنجال
تا که چشم فرو هشتی،
لمیده در میان این همه
شعله‌های پت‌پته بار:

با این‌همه خواب به چشمت نمی‌آمد،
ای جسم بینوا،
به خاک، آغشته‌ای هنوز ـ

۵- هراس خاک‌سپاری
در مزرعی تهی، به صبح
چشم انتظار فراخوان‌ست جسم
بر کنارش، روح، روی تخته سنگی خُرد نشسته ـ
دیگر هیچ چیز به فراهم آوردن دوباره‌اش نمی‌آید.

به عزلت جسم بیندیش
که پرسه می‌زند شبانه به مزرع درویده
سایه‌اش، گلاویز این‌سو و آن‌سو.
کوچی چنین طویل.
و دیگر سوسوی ردیف‌پیمای فانوس‌های دهکده
منتظرش نمی‌مانند.
چه دوردست می‌زند آن درهای تخته‌ای
نان و شیر، همانند پارسنگ
روی میز. 

ترجمه‌ی منصور اوجی / م. طوفان

گذرگاهی از روی «هفتاد سنگ قبر»

مظفر رویایی

مجموعه هفتاد سنگ‌قبر مسیری ناهموار ولی موزون‌است که تأملات درونی یداله رویائی از پدیدهٔ مرگ و جوانب آن را با خود دارد. حیات و جوانب حیات متضمن نگاه از بیرون، استوار بر تجربه‌ها، آموخته‌ها، و نشانه‌هایی از «دیدن‌ها» است؛ حال آن‌که مرگ و جوانب آن رفتارهای درونی شاعر، جاذبه‌های دور دستِ دست نیافتنی، ثمرهٔ نشستن با خود و برخاستن «بی‌خود» است. بی‌خود برخاستن، در «نگاه کردن» به مسیر ناهموار ولی موزونی که بی‌خود شدن و از خود شدن، تارهای تنیده‌ای است که شاعر از آن سنگین بار بیرون می‌آید.

اطراف حیات، مثل خود حیات، اطراف روشنِ دریافتنی است؛ با عارضه‌های آشنا مثل: آشنایی، عشق، تألمات، حکومت حیات محیط بر حیات ذهن، درونیهای شاعر و بسیاری عناصر دیگر. اطراف مرگ، مثل خود مرگ، آمیزه‌هایی از تصورات، احساس‌ها، رنگ‌ها و «لمس‌های ذهنی»ست که توسط شاعر ساختار تفکر پیدا می‌کنند، بدون این‌که دریافتنی باشند. از ندانسته‌های هر کس و دانسته‌های هیچکس برمی‌خیزد، و چون با ابزار معماری رویایی در شعر جا باز می‌کنند، قبای دریافت می‌پوشند. دریافتنی که رؤیایی را در مدار بستهٔ تکنیک‌های زبانی، ذهنی و تصویری، سنگین بار در خلجان‌های رام نشدنی رها می‌کند. ولی خواننده را سبکبار در آستانه‌ای از معابر تازه قرار می‌دهد. گذرگاه‌های تازه‌ای که برای فرار موقت ما از حیات و بازگشت مجددِ معنی‌دار به آن گشوده می‌شود.

جوانب مرگ، حدس‌های شاعر است؛ مثل حدس‌هایش از مرگ؛ شاید مثل حدس‌های همهٔ ما از مرگ و محصولات مرگ. جوانب و یا محصولات مرگ به‌طور کامل فهرست‌پذیر نیستند. هر کس در نقش‌های روزانهٔ روزمره‌اش «تصویری از خواب» از مرگ می‌بیند. مرگ جسم، حیاتِ روح. رازهای‌دنیای آن‌سو، اسرار آن سوی دنیا. خواب شمایل‌های بازآمدنی، بیداری فراز، بی‌پایانی راز، آن‌که از مرگ می‌شود و آن‌که شدن مرگ را می‌بیند؛ تب انتظار مرگ یا ترس احتضار برای مرگ؛ لرزش حلول در ذات روح یا گردش مردود در خیالبندی‌ها از ترس، لرزش و یا استقبال. کهکشانی از حدس‌ها و تخیلات که نه فهرست کسی تکمیلش می‌کند و نه فهرست کس دیگری خراب. امّا رویایی بر روی این حدس‌ها می‌نشیند و تازمانی‌که از «بی‌خود برخاستن» شوق نگیرد، بر آن‌ها می‌ماند. او شانهٔ حدس‌ها را می‌گیرد؛ آن‌ها را سر کار می‌گذارد! ماندن‌های او رفتن‌های ما را آسان می‌کند؛ در این آسانی از شوقی که می‌دهد، شقاوت مرگ را پاک می‌کند.

نمی‌دانم. شاید رویایی جواب‌هایی برای خیام تدارک دیده است. شاعری که او نیز مجذوب شیفتگی‌های ندانستهٔ‌حادثه دوم (حادثه اول؟؟) عمر ماست:

از جملهٔ رفتگان این راه دراز
کس باز نیامده، به ما گوید راز

شاید هم فکرهای رویایی در هفتاد سنگ‌قبر وظیفهٔ بازنیامده‌ها را سبک کرده باشد.

تأملات شاعر امروز بر دنیای پر رمز و راز آن‌سوی حیات، به دلیل نداشتن وجوه خارجی برای تشبیه، فقط دریافتنی و تامل کردنی اَست. ورزیدنی آن‌هم از خلال فراگرد ذهن پردازی است. رویایی به‌خاطر تنفس‌های شعر و فضای بستهٔ شعری که خاص خود اوست شعر می‌سازد. به قول دکتر براهنی شعرهای او غیرقابل ارجاع به محیط بیرون از شعر است؛ یعنی به تمثیل‌ها و نمادهای بیرونی «ارجاع‌پذیر» نیست[1]. شعرهای هفتاد سنگ‌قبر از این لحاظ، در حیطهٔ تسلط‌های شاعرانهٔ رویایی فرم و زبان بهتر می‌پذیرند. چرا که در اینجا حتی دنیای بیرونی برای «ارجاع‌پذیری» به آن و یافتن سرچشمه‌های تصویرها و برداشت‌های شاعر وجود ندارد.

سفرهای هفتاد سنگ قبر را حاشیه‌هایی تزیین می‌کنند. حاشیه‌هایی که از متن جدایی ندارند، با متن همراه‌اند و متن را تکمیل می‌کنند. سر لوحه‌هایی که مضامین سنگ‌ها را توضیح می‌دهند و در گوشه‌ای از متن قرار می‌گیرند. 



۱. مصاحبهٔ دکتر رضا براهنی با محمود فلکی. بررسی کتاب، ویژه هنر و ادبیات. شماره ۱۰ ـ دورهٔ جدید. سال سوم. تابستان ۱۳۷۱، چاپ آمریکا.



یدالله رویایی

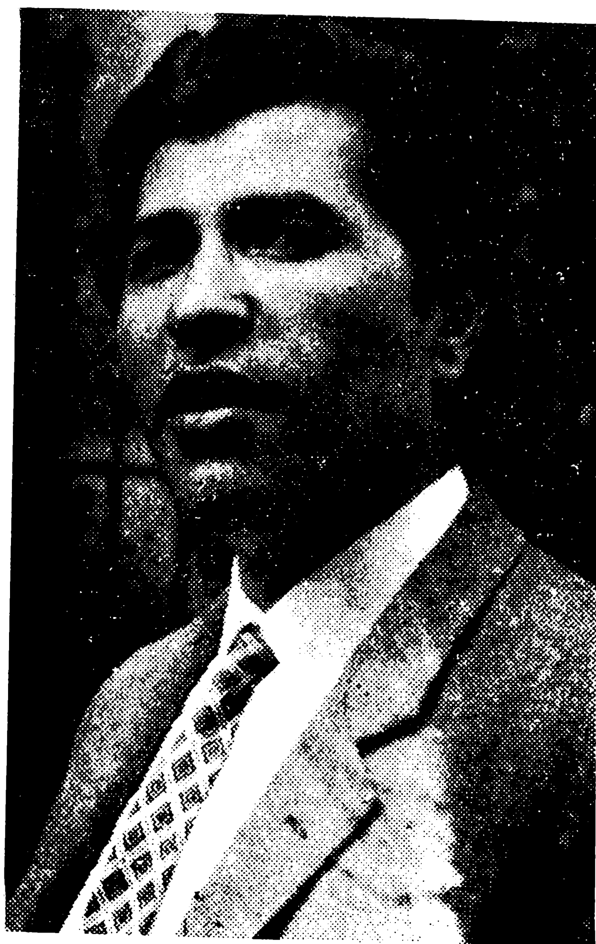
دوازده شعر کوتاه

پنج انگشت دست به شکل برج برای دعا و طرح
کف یک پای بزرگ که روی آن می‌آید

پای عابر،
-زائر!-
چه صدائی!
که می‌آید وقتی
وقتِ کسی می‌آید.
چه صدائی می‌آید.

پنج انگشت دست به شکل برج، محاصره در
جمله‌ی «سَبِّح باسمِ «من»».

دست می‌شویم از این ایمان
کوچه می‌گیرم از این دیوار
سنگ می‌افکنم از چاه
در چاه.
آشنا بیگانه
سبحه می‌پژمُرد از انگشت
دانه، دیوانه!



طرح یک قنات با چنبر ماری بر دهانهٔ قنات.

در خواب می‌روم
یا
خوابیده می‌روم

در خواب مثل دار
خوابنده مثل مار

من از تورّق هفتاد سنگ قبر
می‌آیم!
که در تفرّج هفتاد متن
کی به کتاب می‌رسد؟



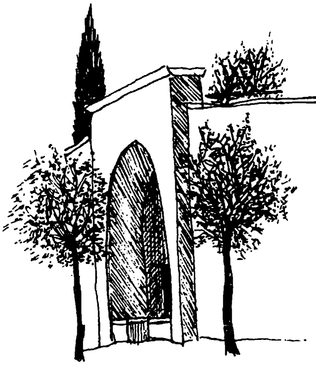
دو نفر بر یک دار در گوشهٔ بالای سمت چپ
سنگ که ضلع سنگ به ابهام آغوشِ بازی را
نشان می دهد به سمت گور دست چپی که همین
طرح را در گوشه بالای سمت راست خود دارد
با ضلع راست سنگ که آغوشِ بازی را به ابهام
نشان می دهد.

بر دارِ من
و در کنارِ من.
از روی دارَبست که می افتاد
خود، دار می شد.
وَ بسته می شد
آغوشِ اوست کاینجا
بازم مَی گیرد



طرح بی انتهای گورستان (خیلی استیلیزه)

برگی از شاخهٔ لُخت
بر بسیاران اُفتاد
و نامش را گُم کرد.



پنج انگشت دست راست به شکل برج بر گور
- داشتن یک درخت بید بالای گور سمت
راست.

روزی که مرگِ دیگر من آید
تو با من دیگرت بیاَ
تا روی خیال من وقتی
بنشیند خشت
بنشانَد روی خود خیال تو

سنگ گور طوری استیلیزه تراشیده شود که اگر
زیاد دقت کنی در آن کشف یک چهره می کنی.

نگاهم کن زائر!
زمان درازی نگاهم کن
تا برای تو جالب شوم.

طرح بام یک خانه
یک درخت گل سرخ

از آنجا که توئی
تا اینجاکدام قیر
تفسیر عذاب قبر می کند؟

رهروئی از پشت، به گورستان درهم

زائر!
روزی که ترک ما کنی، آنوقت
خشکی است
که کشف خاک می کند.
من ربط راه‌ها را
در می نویسم
گم می شوم
در ربطِ راه.



یک کبوترِ دور از افق

با قدم تو از خاک دور می شوم
یک جرعه خاک!
و شُخم،
دلتنگِ افق می شد.

انگشت شهادت که شولای سیاهی را که به کنایه
شبیه بال است نشان می دهد، فقط با چند خط -
داشتن یک درخت بید مجنون در بالای گور

رؤیای ریخته
درهٔ زیبا
مرگ.

هربار که بال لاشخوار و سایهٔ قاری
گیسوی درّه را
از ریخته‌های خیال‌های بافته در فریب زغن
تاریک می کند
سبّابه‌ام را ای زائر
لنگر میان گیسو کن
تا جای مرگ را بشناسی.



سه شعر از محمد حقوقی



همه، آب، همه، هوا

ماه ابری، در سریرِ آب
نور
هوا
چرخش پریشان در آینه...

- «گیسوان بر شانه بخوابان!
«مانا»م!
که دمیدن نور و نسیم را، دمی بیش نمانده است.»
- «نماند»

نگاه!
- چه ماه
چه صاف
چه شفاف
جهان در تو باز می‌تابد!

همیشه بام!
- که زن و زمین، شادخوار توانَد
تو!
- که پیرامنت همه، آب، پیراهنت همه، هواست.

شهریور ۱۳۷۰، اسالم

آئینه



برابر آینه‌ام
می‌شنوی؟!
همه از تو بود
هر آنچه هست
هر آنچه دارم؛
سپیدهٔ شبی که منم
- زنم!
- که چشم تو
میوهٔ رسیدهٔ «کاش»
راز روییدهٔ فاش،
آشکار است

مانا
- که روز روشنی
آئینهٔ منی!

شهریور ۱۳۷۰، اسالم

ماهیِ ماه

آسمان سبز زمین
دریای آبیِ آسمان

بر مزرعهٔ پرنیان- شال
رنگین کمان،
- چه هوسناکانه
خم شده است
پرندهٔ آبی دریا
پرندهٔ خاکی هوا
در بارانِ ایستاده...

ماهیِ ماه،
چه به ناز، در گهوارهٔ پگاه، تاب می‌خورد.
رازِ فاش چشم‌اندازِ «کاش»؛
که «کاشِ» همیشه
همین تو بودی
تو!
یافتهٔ نو!
که پرتو خورشید و تافتهٔ گیسوت
همبافتهٔ همند!



شهریور ۱۳۷۰، اسالم

منوچهر آتشی

نگاهی به چند شعر



گرایش به فردیتِ رها شده، و بازیافت شخصی در دوران ما، و شستن پلك‌ها از دوده‌های عینك عام‌بینی و کلیت‌گرایی حاکم بر اذهان در طول روزگاران و دوره‌های طولانی شبانرمگی، ربطی به فردگرایی خودمحورانه‌ی شرقی یا ایندویودوآلیسم فلسفی رایج غربی ندارد. در حقیقت این گرایش به جای اینکه مضمون طرد «جمعیت و تفاهم ملی» را القا کند تکلیف ابداع وسایل جدید اتفاق و یگانگی را بر زمینه‌ی معرفت جدید فراهم می‌سازد. دیوارهای کهن و ارگ‌های قدیم، چه خوشمان بیاید چه نه، فرو ریخته‌اند و دارند می‌ریزند. (حتی دیوار آهنی پنجاه ـ شصت ساله‌ی برلین نیز در برابر اتفاقات تازه تاب مقاومت نیاورد!) گذشت و می‌گذرد دوران‌هایی که اذهان ـ یا به قول قدما «دل‌ها» ـ خود را فقط در پستوهای پر دودِ تخدیر درویشی یگانه می‌کردند، یا در دوره‌های جدیدتر در درخواستنامه‌های عضویتِ حزبی. اینها رویکردهایی بوده که در زمان خودش می‌بایست اتفاق می‌افتاده و افتاده. امروز تنها کسانی به همان گریزگاه‌ها روی می‌آورند که شیوه‌ی نشستن و جا خوش کردن در یك تصویر، یك نگاه یا یك دیدار تازه را بلد نباشند. این حضور تازه که طبعاً در ابتدا برهنه و کم‌جلوه می‌نمود، اندك اندك به نامگذاری جدید و ساخت جدید فضا می‌رسد و پروانه‌های خیال را سراغ گل‌های اندیشه ـ اندیشه‌های نو و مناسب انسان تازه ـ می‌فرستد. این حضور در ابتدا ممکن است یك نگاه باشد، اما به نگرش تکامل می‌یابد و نگرش نیز در رشد سریع یا بطئی خود به تفاهم و تجمع خویشاوندانه‌ی اندیشه‌ها خواهد انجامید.

فیروزه میزانی با شعرهای همیشه تازه و سرزنده‌ی خود یکی از ده‌ها چشم بیداری است که چنین حضوری را به صراحت اعلام می‌دارد:

چشم‌هایی که در تصور نیست
در تصویر هم نمی‌آید
تاریخ سرایش ما فرداست
و کلیدی از این قفل
در جیب ملاقاتی دیگر منتظر است

طرح اندیشگی که در این شعر، با حرکت موزون و پر از تغنی واژه‌ها ریخته شده، همه جا بشارت از گریز و ملاقات دیگر دارد. بلافاصله پیش از بند بالایی چنین خوانده‌ایم:

بگذار سایه‌های پرسه‌زن بروند
شهر که در قلمرو ما نیست
تنها تقدیری از ملاقات است
با رنگ‌های مشترك
در حاشیه سرودی می‌نویسیم:

و فوراً همان سرود نوشته می‌شود. سرود ملاقاتی تازه.

تمامیت شعر در واقع برشی از نگاهی امروزی به امروز در انتهای دقتی خردمندانه در ته‌مانده‌ها و رسوبات دیروز در امروز است. به‌همین لحاظ پس از نگرش دقیق در این رسوبات، نگاه سرعت می‌گیرد و به منطقه‌ی امروز واقعی و امروز اندیشه و شعر می‌رسد:

از معماری عصر می‌گویم
با قشون پرنده و
سنج‌هایی از صدا
شمشیرهای کج وُ
اخم‌هایی به شکل زخم
که سواران مرده
از بوی خاک بر می‌دارند.
و معمار سنگ
که تا اقبال رود
با ریسمان بریده‌ای
قعر چاه می‌گردد

تا اینجا ذهن در سایه‌سار تصویرها و رسوبات دیروز ـ هرچند در امروز ـ چرخ زده است. نکته‌ی مهم در تبیین نگرش شاعر، ایجاد زبان مناسب هر لحظه و هر تأمل اوست که خیلی سریع و مناسب با زبان بخش بعد رفو می‌شود بی‌آن که مرزی بین فضاهای جداگانه ایجاد کند. فضاهایی که در یگانگی خود در نهایت ساخت زبانی و فضایی کل شعر را به‌وجود می‌آورند. شعر پس از آن نگرش چنین سرعت می‌گیرد:

در قاب‌های مختصر عبور
به تکرار و تند می‌گذری
و هر بار نیمرخی دیگر
در شتابِ شیشه‌ها
شعله می‌کشد

با این پاره، شعر به ورطه‌ی ژرف و زلال اندیشه و عاطفه می‌افتد. عیناً مانند جویی که به نهری یا رودی که به دریایی افتد و غلغلش در ژرفا و گستره‌ی تازه به دلمویه‌ای سنگین بدل شود:

از هوا و حوالی‌ت می‌پرسم:

خانه‌های خالی دیدار
با آسمان همهمه‌مان
که سکوهایی بعید را سایه اندازست.

گفتم ورطه ــ چون زبان شاعر ــ با فروگذاشتن زایده‌های بیانی و توصیفی، از میانه‌ها و کناره‌ها حرکت می‌کند و کشف و یافت فضا را به عهده‌ی حساسیت و حافظه‌ی خواننده وامی‌دهد. «مهمیز»ی که کنار ولیمه‌ی گفتگو گذاشته می‌شود تا گهگاه نیشی به شکم اسب گفتگو بزند و در آفتاب روبرو و در بی‌قراری‌ها و تأمل‌های بعدی به تاخت یا یورتمه یا یورقه یا رفتار آرام‌ترش وادارد تا «عصرهای خاکستر» و «جامه‌های نیم سوخته و نشان تیره‌ی فرزانگی که بر سینه، زمان زنگار بسته است» تا «نام‌هایی که بر نرده‌ی فاصله، شبتاب‌های کوچکی» هستند یا «آتش‌هایی پرنده‌وار» که «از گریبان‌ها بالا می‌جهد» و «نیش سال‌ها ــ که پنهان جیب‌های کوچك» می‌شدند، همه و همه فراخوان خاطره و حساسیتِ ما از غربت‌های دور و نزدیك هستند و ما را وامی‌دارند تا در تلاطم دلمویه‌ها خود را و شاعر را، وصل وهمناك و جدایی پر آه را کشف کنیم. چیزی که برای اذهان آسان‌طلب و خوبگر به صداها و نمودهای کلامی معتاد، البته دشوار و دافع خواهد بود. جدا شدن بعد از آن دیدار متلاطَم در ذهن و در زبان چنین اتفاق می‌افتد:

قاب‌های مختصر عبور
تو را به تکرار و تند می‌برند
و هر بار نیمرخم
در شتاب شیشه‌ای دیگر
شعله‌ور است.
....
درد شالی پیچیده
تا تنها آه را نگوید!

در تمامی این شعرها ما با شاعری رو در روییم که در فضا و هوایی مستقل چشم گشوده و از تولد خود، با چشم خودش دیده، و دیده‌ها را در ذهنیت تازه و خوشاهنگش ساختاری به قاعده و موزون بخشیده است. گریز و پرهیز از توصیف و مادیت بخشیدن به نگاه و خیال در عین حال چنان غنای عاطفی و معنایی به زبان شاعر می‌دهد که او را جز در ساختار کلام از فرمالیست‌ها به کلی دور می‌سازد و حضور او را حساس و زنده و اکنونی اعلام می‌دارد:

اشیا
کنار ما
تو را شکل می‌دهند
و شکلی از تو
با اشیا
کنار ما می‌نشیند
در امکان آینه‌ها
مکان‌هایی
مکررند
به صبحی که مرده است
مایی که رفته‌ایم
و ابر تبخیرمان
که به تسخیر وقت می‌آید.

صدات
گیاه غریبی بر درگاه
که خم و راست می‌شود
تا حریق بنشاند از دریا



یک شعر بلند و شش شعر کوتاه

فیروزه میزانی

فیروزه میزانی نخستین شعرهایش را از سال ۱۳۵۵ در مطبوعات چاپ می‌کند. در سال ۱۳۵۷ دفتر شعرهایش با نام «طراوت آواره در دگردیسی» منتشر می‌شود. از بعد از انقلاب تا امروز شعرهایی را در نشریه‌های ادبی و جنگ‌ها به چاپ می‌رساند و همراه با احمد محیط و رضا تقوی دو جنگ «شعر به دقیقه‌ی اکنون» ــ نشر نقره ــ را منتشر می‌کند.

از فیروزه میزانی جز این‌ها، دو کتاب گزینه‌ای از شعرهای عاشقانه‌ی خمیه نز شاعر اسپانیایی به‌همراهی ترانه یلدا که از زبان اسپانیایی - ایتالیایی ترجمه شده و جلد سوم (شعر به دقیقه‌ی اکنون) به‌وسیله‌ی نشر نقره در دست انتشار است.



۱

تا بوییده باشد
همه عاشقان سرخش را
کجاش می‌زَده
دل این گیاهِ خاکستر
یا
بوده حواسش
حالا که نیست وُ
مات مانده بر این سنگ ــ که رود بود وُ هلاکی شده در جا
یا نسیم وُ ایستاده شده ــ
یا کجا گیسوش
که بر گوَن وُ لت پاره‌ها
تاریک می‌شود
با همه کوکبان بعید



که فراخوانده بوده با خود
تا دیده باشند
پیش پاش
سایه‌های پوسیده شدن؟



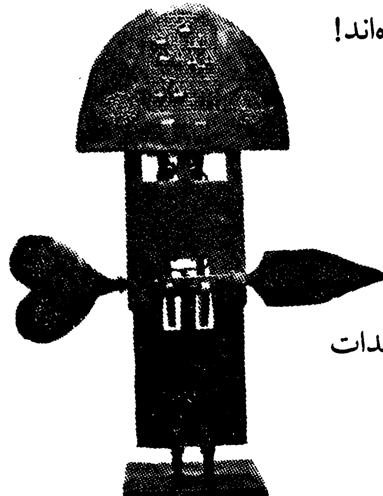
۲

روشن‌تر از آب
ای سبو!
چه خواهی گفت
به امیری اماراتی که
جز بیابان نیست
با خزه‌های خزنده
در وهم‌آب اسکلتی شور
پای بنادرِ بیخته از عطش
تا برویانی باز
گیاهانی
به چراگاهِ رمه- ابرهای بی‌باران؟

۳

خواب‌هامان
تهی می‌شوند
از جامه‌ها
و فراز بسترشان
لاشه‌هامان
تا دوردست می گردند
-با کابوس‌های بیداری
و هذیان‌های گمشدن

خواب‌هامان
که هیچ‌گاه
لاشه‌های تکیده‌مان را
تعبیر نکرده‌اند!



۴

از شانه‌هات ابری
ابری مرا عبور می‌دهد
و باز می گردم
با وزشِ نامم
تا صدات

صدات
گیاهِ غریبی بر درگاه
که خم وُ راست می‌شود
تا حریق بنشاند   از دریا!

۵

اشیا
کنار ما
ترا شکل می‌دهند
و شکلی از تو
با اشیا
کنار ما می‌نشیند

در امـــــکانِ آینه‌ها
مکان‌هایی
مکررند
به صبحی   که مرده است
مایی که رفته‌ایم
و ابر تبخیرمان
که به تسخیرِ وقت می‌آید.

۶

اکنون می‌روم
بلور را بیندازم
از هوای مات
بر سنگ‌های منضبط

بی‌شک
شکسته است
سکوت سربالا
از شتابِ سنگدل!

از معماری عصر می گویم

از معماری عصر می گویم:
با قشون پرنده وُ
سنج‌هایی از صدا
شمشیرهای کج وُ
اخم‌هایی به شکل زخم
که سواران مرده
از بوی خاک برمی‌دارند.
... و معمار سنگ
که تا اقبال رود
با ریسمان بریده‌ای
قعر چاه می گردد



در قاب‌های مختصر عبور
به تکرار وُ تند می‌گذری
و هر بار نیمرخی دیگر
در شتاب شیشه‌ها
شعله می‌کشد
...
از هوا و حوالی‌ت می‌پرسم:
خانه‌های خالی دیدار
با آسمان همهمه‌مان
که سکوهایی بعید را سایه انداز است
....
مهمیزهات را
کنار ولیمه‌ی گفتگو می‌گذاری
و تا آفتاب روبروم
با شبیخون بی‌قراری
قرارَ می‌گیری



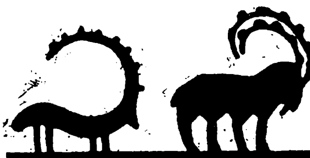
....
از عصرهای خاکسترت می‌گویی:
جامه‌های نیم سوخته
و نشان تیره‌ی فرزانگی
که بر سینه‌ات زمان زنگار بسته است
غریبی و نوحه‌هاش را نمی‌گویمَ
و بیابان را که شکل پس کوچه‌های بی‌عاقبت
ماهِ مست را مدام
وا می‌داشت به چه آوازهایی
از نام‌هایی می‌گویم
که بر نرده‌های فاصله‌مان
شبتاب‌های کوچکی بودند
تا از دور دستهامان هم
گفته باشم.

چه رخشان می‌ایستاد
آتش‌های پرنده‌وار
از گریبانمان بالا که می‌جهید
و چه مقتول بوده‌ایم
از نیش سال‌ها
که پنهانِ جیب‌های کوچکمان می‌کردیم
....

با قاب‌های مختصر عبور
به تکرار و تند می‌گذری
با چشم‌ها و دندان‌هات

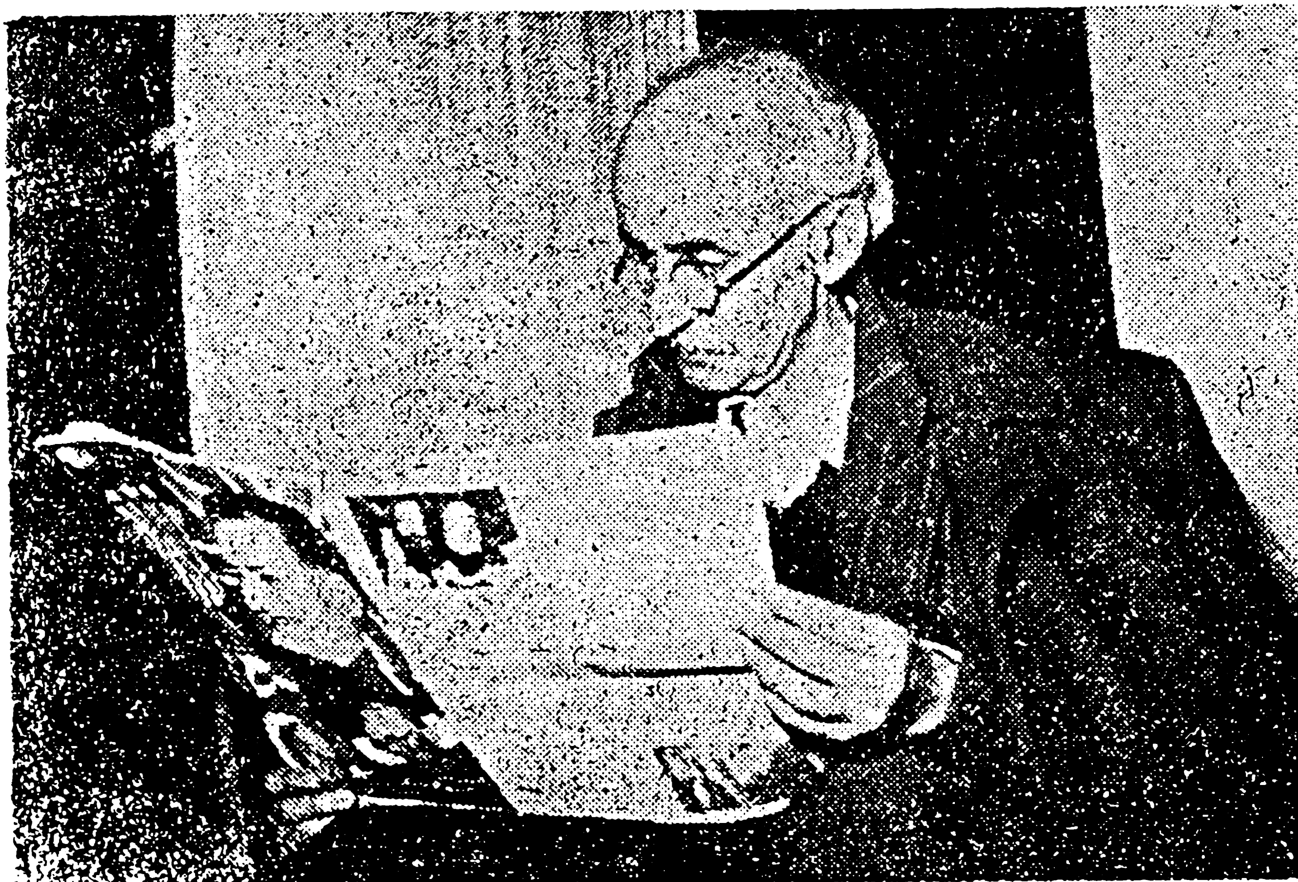
و ولوله‌ای که
کندوی پرس وُ جوست
...
تنهایی را نمی‌گویم
طالعی که از تمام فرصت‌ها
نوبتی می‌دزدد
و از همه‌ی مکان‌ها
وطنی بیگانه می‌سازد
می‌گویی:
گذشته هم اینجاست
هر چند تا ما دیگر نمی‌رسد!
و از خنده‌هات
مجنونی تا شقیقه‌های فشرده‌ات می‌گریزد
تا با تأخیری تاریک
دوباره برگردد
....
حالا آواز
نه از دریا می‌وزد
نه از بارانداز
سکوت درهای فاصله را می‌بندد
و آتش شبتاب‌های خاکستر
دوباره زبانه می‌کشد
بگذار سایه‌های پرسه‌زن بروند
شهر که در قلمرو ما نیست
تنها تقدیری از ملاقات است
با رنگ‌های مشترک

در حاشیه سرودی می‌نویسیم:
چشم‌هایی که در تصور نیست
در تصویر هم نمی‌آید
تاریخ سرایش ما فرداست
و کلیدی از این قفل
در جیب ملاقاتی دیگر منتظر است.ـ



...
قاب‌های مختصر عبور
ترا به تکرار و تند می‌برند
و هر بار نیمرخم
در شتاب شیشه‌ای دیگر
شعله‌ور است.
....
درد شالی پیچیده
تا تنها آه را نگوید!





نیش خاری

برای چشم‌های علیل

گفتگوی گمشده‌ای با نیما یوشیج





وقتی به دیدن نیما رفتم بر خلاف تصور قبلی دریافتم که نیما اعتراضات و حملات مخالفین خود را امری غیرعادی و غیر منتظره تلقی نکرده و نسبت به آنها هم کینه‌ای در دل ندارد و آن‌طور که شایسته‌ی یک تحول‌دهنده‌ی هنری و یک هنرمند واقع‌بین است، منطق را بر احساسات شخصی ترجیح می‌دهد.

نیما یوشیج پس از آن‌که فهمید قصد من از ملاقاتش خواستن نظریه‌ی او نسبت به اعتراضات دشتی نسبت به شعر نو و مخصوصاً شخص ایشان است با بیانی ملایم گفت:

این حملات و اتهامات تازگی ندارد و همیشه هر نوپردازی و هر شاعر متجددی در زمان خود مورد شماتت و حتا تمسخر کسانی که مفهوم آثار او را درک نمی‌کرده‌اند قرار گرفته‌اند و اصولاً لزومی ندارد که در یک عهد و زمان شیوه‌ی شعرگویی و سخن‌سرایی همگان یکسان باشد. در همان تاریخی که در مشرق ایران به سبک خراسانی (ترکستانی) شعر می‌گفتند در مغرب ایران «سبک عراقی» متداول بود. جایی که اختلاف مکان در سبک شعر مؤثر باشد اختلاف زمان دیگر جای خود دارد و خیلی بیشتر مؤثر است. این است که می‌بینیم زبان شعر صائب تبریزی از حیث استیل کاملاً با زبان اسلاف خود تفاوت پیدا کرده است زیرا به قول نظامی به هر مدتی گردش روزگار/ دگر طرز را گردد آموزگار.

همین شاعر وقتی که آثار خود را منتشر ساخت مردود و مطرود معاصرین خود قرار گرفت، ولی بعدها دانسته شد که به ادبیات چه خدمت بزرگی کرده است. نظامی در مورد فاصله گیری شاعران مترقی، از ذوق عمومی، ابیات زیادی دارد و از آن جمله این دو بیت است:

دهان خلق شیرین از زبانم
چو زهر قاتل از تلخی دهانم
چو دریا من به‌دامن ریخته‌در
گریبانم ز سنگ طعنه‌ها پر

نیما در مورد روش سمبولیک اشعار خود گفت:

بر خلاف تصور عده‌ای از منتقدین، سبک سمبولیک از خارجی‌ها تقلید نشده و معانی مجاز کلمات از آثار اروپایی به عاریت گرفته نشده و در آثار مولانا و حافظ و حتا در محاورات عادی روزانه مردم، به‌کار بردن کلمات به معنای مجازشان مرسوم و متداول بوده و خیلی دیده می‌شود. مانند ضرب‌المثل معروف «پایان شب سیه سپید است» که منظور بهتر شدن روزگار آینده است. در سرتاسر آثار حافظ کلمات مجازاً به کار برده شده و خواجه ناگزیر بوده که در پرده استتار و ابهام افاده‌ی مرام کند. به همین علت است که مردم هم عهد حافظ از او دوری می‌جستند و قدر او را نمی‌شناختند تا به حدی که مجبور شد بگوید:

سخندانی و خوشخوانی
نمی‌ورزند در شیراز
بیا حافظ که تا خود را به
ملکی دیگر اندازیم

در این موقع استاد نیما اظهار داشت که تحت تأثیر سخنان حافظ و نظامی در این مورد قرار گرفته و غزلی به سبک حافظ ساخته که هنوز ناتمام است و تنها دو بیت از آن را برای من خواند:





کودکان شعله و برگ

محمد وجدانی
نشر گردون/ چاپ اول زمستان ۷۱
۱۰۱ صفحه/ ۹۰۰ ریال

سومین مجموعه‌ی شعر شاعر خلاق و پرکار معاصر، محمد وجدانی با نام «کودکان شعله و برگ» که برگرفته از شعر زیبا و بلندی به همین نام است، منتشر شده است.

از محمد وجدانی پیش از این مجموعه بال میله سال ۱۳۵۹ و زخمه بر زخم ۱۳۶۹ منتشر شده است، اما شاعر مجموعه اخیر با اندیشه‌ای نو، زبانی صیقل یافته و خلاقیتی شگرف دست به آزمون‌های جذابی زده است.

در این مجموعه می‌خوانیم:

برگ سوخته‌ی درختی‌ست
راز شگفت زمان
یک لحظه
منقار بهار خوان سوخته‌ای لمس‌اش می‌کند
و صد بهار و خزان
در هیئت پرنده و باد و آب و خاک و دست
فریاد می‌کند تنهایی را
ما دو ناشناسیم
که بی‌دغدغه هم را به کشتن می‌دهیم
و رد پایمان را
دو ناشناس دیگر
مخدوش می‌کنند
دو ناشناس
به یاد می‌آری؟
ماه را نشانت دادم
انگشتم را دیدی

فصل پنهان

مفتون امینی
چاپخش: مرغ آمین
۱۸۶ صفحه/ ۲۰۰ ریال

فصل پنهان شعرهای ۶۹-۱۳۴۷ مفتون امینی است که از میان چهار مجموعه‌ی چاپ نشده شاعر برگزیده شده است. از مفتون امینی شاعری که دور از بده و بستان‌های رایج و دور از هر نوع هیاهو به‌سر می‌برد، پیش از این مجموعه‌های دریاچه، کولاک، انارستان، نهنگ یا موج و عاشقلی کروان را خوانده بودیم.

از امینی همچنین قرار است سه کتاب دیگر راهی بازار نشر شود. پادیاب، کلیات و خرده فرهنگ شعر.

شعر امروز مازندران

به کوشش اسدالله عمادی
ساری، انتشارات فرهنگ کده، ۱۳۷۱
۲۱۰ صفحه

انتشار مجموعه هایی از شعر شاعران یک شهر یا یک استان انگار در گذشته هم مرسوم بوده است، و در سال های اخیر ـ شنیده‌ایم ـ نمونه هایی از شعرهای شاعران برخی از استان‌ها در حال تدوین یا در انتظار چاپ و انتشار است.

شعر امروز مازندران یکی از همین مجموعه‌هاست که در این اواخر راهی بازار کتاب شده است. در این کتاب شعرهای ۵۳ شاعر مازندرانی از نیما یوشیج، محمد زهری، حسن هنرمندی، پرویز ناتل خانلری تا جوانترهایی چون فرامرز سلیمانی، اورج، پرویز کریمی، محمد مهدی مصلحی، سید حسین میر کاظمی و خیلی جوانترهای دانش‌آموز و دانشجو گرد آمده است؛ اما ـ با تأسف ـ نام بسیاری از شاعران مازندران از قلم افتاده است.

این کتاب در چند بخش تحت عناوین یادمان، از رهروان (بخش اول)، از ر هروان (بخش دوم) و از نوآمد گان تنظیم شده است. چنین به‌نظر می رسد در کتابی که شعر امروز مازندران نامیده شده است جایی برای از رهروان- بخش دوم (غزل‌های شاعران مازندران) نیست؛ ای کاش مؤلف این کتاب یا مؤلف دیگری مجموعه‌ای از شعرهای سروده شده در قالب کلاسیک را در کتاب دیگری گرد می‌آورد.

وسعت استان مازندران (از رامسر تا گنبد کاووس) به‌طور مسلم درخور این بود که مؤلف کوشش بیشتری به کار می‌برد و شعر همه‌ی شاعران نوگرا و نو سرای مازندران را در کتابی مفصل‌تر و جامع‌تر منتشر می کرد.

امیدواریم که مؤلف ارجمند در چاپ‌های بعدی کتاب نقایص را برطرف کند و بر مزایای آن بیفزاید.

ایلرمان

رضا جوان
ناشر: مؤلف/ چاپ اول/ زمستان ۷۱
۲۴۲ صفحه/ ۱۸۵۰ ریال

کتاب حاضر، اولین اثر رضا جوان بازیگر تئاتر و سینماست که در سال گذشته انتشار یافته است. این کتاب، رمانی است عاشقانه از ترکمن صحرا. وقایع این رمان در دهه‌ی بیست جریان دارد.
این رمان با الهام از زندگی ترکمن های صحرا و وقایعی که در دهه‌ی بیست برای آنان اتفاق افتاده نوشته شده است.

در ترکمن صحرای سال‌های بیست، معلم جوانی را به جرم تدریس زبان ترکمن و خواندن ابیات شاعران به سیاهچال‌های مرکز در بند می کنند و برادر او را در یک روز گرم در صحرا به قتل می‌رسانند.

حکومت وقت، اقوام را حکم به اسکان اجباری می دهد. جنبش آغاز می‌شود. عموی طایفه‌ی درد خویشان را به صبوری می‌رساند.

با حرکت عظیم ترکمن ها، معلم جوان از بند آزاد می‌شود و بعد از آزادی دوباره مردم را به خونخواهی مرگ قبیله می‌خواند...

از رضا جوان به زودی رمان چهل ماه منتشر می‌شود.

برهدر شد همه نقد سخنم در بازار
یارب آبشخورم انداز به سامان دگر
پای بردار و به من آی و تفقد می‌دار
دست تا در نکشم از تو به دامان دگر

نیما به آثاری که در این زمینه سروده است اشاره‌های متعددی کرد و از آن جمله این رباعی است که در سه سال قبل ساخته:

میلت سوی دوستان نهاده‌است چرا؟
مهرت همه با بدان زیاده است چرا؟
گویی که ندارد سخنم گیرایی.
پس بر سر هر زبان فتاده است چرا؟

نیما یوشیج در مورد قضاوت دشتی گفت:

من از قضاوت دشتی رنجشی ندارم. دشتی نویسنده‌ی ماهر و زبردستی است ولی باید این حقیقت را هم بگویم که او فقط دماغ نثرشناسی دارد نه دماغ شعرشناسی... برای قضاوت علاوه بر اهلیت و وارد بودن در موضوع، انصاف لازم است. باید در مورد یک هنرمند تأثیر کارش را در زبان و زمان او دید که تا چه مقدار است و آن‌وقت قضاوت کرد. من از بی‌انصافی هیچ کس نمی‌رنجم و به حال خرده‌گیران رقت حاصل می‌کنم...

نیما گفت همان‌طور که در کتاب دو نامه نوشته‌ام:

آن که غربال به دست دارد
از عقب کاروان می‌آید...
هر فرد هنرمند را ـ خوب
یا بد ـ زمان او ساخته
است و زمانی لازم است تا
او شناخته شود.

ضمن بحث زیاد در اطراف ماهیت شعر دریافتم که نیما در تعریف شعر با آقای دشتی هم عقیده نیست و بر خلاف عقیده دشتی که می‌گوید:

ممکن است سنگی به پای حیوانی خورد و ناله‌ی دردناک او را بلند کند ولی ناله‌ی او شعر نیست ولو این که از ضجه‌ی مستمندانه‌ی او ما هم متأثر شویم.



استاد نیما درست خلاف این نظر را دارد. نیما می‌گوید:

شاعر کسی است که قدرت بیان و انتقال این احساسات شعری را داشته باشد. شاعر باید اسباب سازندگی شعر داشته باشد و این اسباب عبارتند از: اصول فنی، قواعد فصاحت و بلاغت، املای کلمات، وزن و غیره. شاعر لازم است که کم و بیش درباره‌ی اسباب شعرسازی معرفت داشته باشد و من خود برای این کار بیش از اندازه‌ی آقایان ادبای عالیقدر که مطالعات سطحی در آثار کلاسیک و قدما دارند آثار گذشتگان را زیر و زبر کرده‌ام. من جوان نیستم و اکنون پا به شصتمین سال عمر خود گذاشته‌ام. در تمام مدت عمرم، مطالعه‌ی آثار پیشینیان و آثار



خارجی کار همیشگی‌ام بوده است.

نیما این جملات را با حرارت مخصوصی ادا کرد و در حالی که لبخند پرمعنایی بر لب داشت گفت:

اگر بی‌معرفتی در اثر نداشتن مطالعه نتوانست احساسات و عواطف خود را بیان کند مردمان کارکشته و زحمت کشیده را نباید بدنام ساخت. من هم بسیاری از رنج‌های دشتی را نسبت به خرابی شعر امروز داشته و دارم.

استاد نیما پس از ذکر این مطالب به انتقاد از خود پرداخت و شجاعانه گفت:

من که سال‌هاست زحمت کشیده‌ام هنوز در کار خود آزمایش می‌کنم و در مقدمه‌ی قطعاتی که اخیراً از من چاپ شده (نیمایوشیج چاپ ناصحی) گفته‌ام که من از بسیاری از کارهای خود عیب می‌گیرم.

از بنیانگذار شعر نو در ایران پرسیدم که هدف خود را از تغییر سبک و به اصطلاح نوپردازی بیان کند، گفت:

من برای آن که بهتر بتوانم احساسات درونی‌ام را که آمیخته به دردهای اجتماعی است بیان کنم تصمیم گرفتم موسیقی را از شعر جدا کنم. برای آن که بهتر بتوان احساسات شعری را وصف کرد باید قیود گذشته را کنار گذاشت و بدیهی است وقتی این طور سبکی پیش گرفتیم مجبور به کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها هستیم تا پوشش مناسب‌تری برای معانی باشند یعنی معانی وزن را برای شعر ایجاد کنند نه اوزان عروضی قدیم...

سخن که به این‌جا رسید استاد اشاره به گفته‌ی دشتی کرد که اشعارش را فاقد وزن می‌داند و گفت:

اشعار من همه وزن دارند منتها نه اوزان قدیم... این هم یک قسم شعری است. برخی از مفاهیم را می‌توان در همان اوزان و قوافی قدیم بیان کرد ولی عیب کار این جاست که زبان زمان ما و طرز زندگانی ما دیگر قادر به این کار نیست. مثلاً اگر بخواهیم داستانی به بحر متقارب فردوسی بسازیم با بکار بردن کلماتی که مربوط به زندگی و مایحتاج امروزه‌ی ماست از قبیل ماشین، قفسه، راه‌آهن، اثروپلان و غیره کار خنک و بی‌مزه‌ای می‌شود و لطف هنری خود را از دست می‌دهد. بنابر این باید شاعر متجدد سبک نگارش مخصوص زندگی امروزه‌ی خود را داشته باشد و زبان دوره‌ی خود





نقش پنهان

محمد محمد علی
نشر قطره/ زمستان ۱۳۷۱
۲۲۴ صفحه/ ۱۲۵۰ ریال

نخستین رمان محمد محمد علی نویسنده‌ی فعال و پر کار معاصر پس از داستان بلند «رعد و برق بی باران» اذهان خوانندگانش را به خود جلب کرد. رمان «نقش پنهان» به‌رغم آثار پیشین محمد علی که به شیوه‌ی واقعیتگرایی نوشته می شد، با حفظ همان مضامین گذشته، با نگاهی به یکی از تکنیک‌های نو رمان امروز، شیوه‌ی ذهنی نوشته شده است.

تا کنون از محمد محمد علی نویسنده‌ی رمان نقش پنهان داستان کوتاه خوانده‌ایم. دره‌ی هند آباد، از ما بهتران و بازنشستگی از مجموعه‌های او هستند که دو اثر اخیر مورد توجه منتقدان نیز بوده است. برخی دو داستان مرغدانی و بازنشسته را از مجموعه‌ی بازنشستگی از بهترین آثار او می دانند. محمد علی در نقش پنهان با معیارهای شخصی حوادث اجتماعی سیاسی سه دهه‌ی اخیر را بررسی کرده است. نویسنده، ناصر، پسر آقا فتح‌الله و عباس کدخدا منش را می‌شناسد و با توافق ناصر فرازهایی از زندگی آنها را می‌نویسد. ناصر اصرار داشته است نویسنده بی کم و کاست آنچه را می گوید، منتقل کند. اما نویسنده قانعش می کند که آن خواب‌ها غیر داستانی است و به او می قبولاند که همه‌ی رویدادها را شاخ و برگ بدهد و تا جایی که امکان دارد از واقعیت دور باشد.

زندان‌های من

سیلویو پلیکو
ترجمه‌ی عبدالله توکل
نشر آویشن/ ۱۳۷۱
۴۲۰ صفحه/ ۳۵۰۰ ریال

«زندان‌های من» سرگذشت شاعری است که بخش بزرگی از زندگی‌اش را در زندان‌های دشمنان استقلال و آزادی به سر آورده است، سرگذشت شاعری که یگانه هدفش رهایی سرزمینش از قید استیلای بیگانه بود. این کتاب هر ساله بارها در ایتالیا چاپ می‌شود.

انسان و سوسیالیسم در کوبا

چه گوارا/ فیدل کاسترو
ترجمه‌ی شهره ایزدی
ناشر: مترجم
۹۰ صفحه/ ۸۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از چند مقاله. مقدمه‌ی ناشر، درباره‌ی چه گوارا، انسان و سوسیالیسم در کوبا نوشته ارنستو چه گوارا، تجربه‌ی انقلاب، عقاید «چه» را احیا می کند، نوشته‌ی فیدل کاسترو و یادداشت‌ها که همراه است با چند عکس چه و کاسترو در کنار هم.

را وسیله‌ی بیان و انتقال معانی قرار دهد. چنان‌چه شعرای قدیم هم همین کار را کرده‌اند.
بسیاری از سنت‌ها را می‌شود و باید عوض کرد ولی باید دید که آن را عوض کرده و چطور عوض کردند. باید برای قضاوت در چگونگی یک تحول هنری به کارهای اصیل‌تر و بهتر بانی کار رجوع کرد نه کارهای متوسط او.



نیما شعر وک‌دار را که مورد استناد دشتی قرار گفته، شعر متوسط خود نامید و گفت:

برای قضاوت روی شعرهای من باید افسانه، می‌درخشد شب‌تاب، وای بر من، آی آدم‌ها، کار شب‌پا را مطالعه کرد و ملاک قضاوت قرار داد. وانگهی شعر وک‌دار غلط چاپ شده و قسمتی از انتقادات آقای دشتی به علت همین اغلاط چاپی بوده است... و به قول نظامی در همه چیزی هنر و عیب هست/ عیب مبین تا هنر آری به دست.

نیما یوشیج از دست عده‌ای از «نوپردازان کم مایه» دل پری داشت و در این مورد گفت:

من در مقدمه‌ی تعریف و تبصره به شعرای جوانی که از حیث وزن و تعبیرات به سوی هرج و مرج سوق می‌دهند، تاخته‌ام. در بین آثاری که تا کنون به عنوان شعر منتشر شده آثار ناموزون و بد زیاد است. شعر نو یا شعر آزاد گفتن برخلاف تصور عده‌ای کار آسانی نیست و مخصوصاً برای من شعر آزاد گفتن خیلی مشکل‌تر از شعر کلاسیک سرودن است.

نظر استاد را درباره‌ی دو شعر دیگر که در مقاله‌ی آقای دشتی مورد استفاده قرار گرفته خواستم و جواب شنیدم که:

شعر دختر آفتاب وزن ندارد و متشکل هم نیست و من او را نسروده‌ام. با شعری هم که از کتاب خروس جنگی نقل شده موافق نیستم و معتقدم که گوینده‌ی آن خیلی تند رفته است و گفته‌هایش با حقیقت وفق ندارد و این کلمات و صداها با ما و ذهن ما آشنا نیست ولی با این حال نمی‌گویم بد است...
هر تکاملی با وضع هر

محبوب من

ویلیام سارویان
هاشم بناء پور
ناشر: مترجم چاپ اول
۱۱۵ صفحه/ ۹۰۰ ریال

کتاب حاضر، مجموعه داستان‌های کتاب *Dear Baby* نوشته‌ی ویلیام سارویان نویسنده‌ی برجسته‌ی امریکایی است که هاشم‌بناء پور آن‌را ترجمه و در سال گذشته منتشر کرده است.

این کتاب شامل داستان‌هایی است چون محبوب من، مرغ زرینه پر در چله‌ی زمستان، دزد دوچرخه، مثل چاقو، مثل گل، رویا، عصر نوابغ، داستان مرد جوان و موش، نبرد جیم پاتروس با مرگ، مسافرت با قایق به جنوب چستاپیک.

در داستان‌های کوتاه، رمان، و نمایشنامه‌های سارویان، تجربه‌ی نسلی را می‌توان دید: عشق، نفرت، جنگ، صلح، مرگ، جهل، وفاداری، ایمانی، پاکی، نمودهای مختلف زندگی، که گاه از زبان اول شخص، داستان آغاز می‌شود و گاه سوم شخص. وحدت‌های طراحی، مکانی، توصیف طبقات مختلف، انواع شخصیت‌ها، قالبی، قراردادی، نوعی، تمثیلی و نمادین در داستان‌ها، نقش بنیادین را بازی می‌کنند.

داستان رویا با این عبارت آغاز می‌شود:

در آن هنگام دوازده ساله بود و تازه داشت به سن بلوغ می‌رسید، با این همه، خود از آن بی‌خبر بود. در آغاز مانند یک رویا و بعد به یکباره در میان آن رویا چون الهامی شاعرانه بود یا نسبتاً یک شعر. همان گونه که می‌دانید در آن شعر، نهرها به رودخانه‌ها، رودخانه‌ها به اقیانوس می‌پیوندند و بادهای مطبوع بهشتی وزیدن آغاز می‌کنند و به یکباره در اواسط موسم مطبوع تابستان، رایحه‌ی زندگانی در عصری فرح‌بخش الهامی شاعرانه را با خود می‌آورد.□

کلمات چون دقیقه‌ها

شهاب مقربین
ناشر: مؤلف/ چاپ اول ۷۱
۱٤٤ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

سومین مجموعه‌ی شعر شهاب مقربین در آخرین روزهای فروردین ۷۲ راهی بازار شد. «کلمات چون دقیقه‌ها» مجموعه‌ای نزدیک به پنجاه شعر کوتاه و بلند از این شاعر جوان و نوجوست که ذهنیتی معصومانه و نوستالژیک دارد.

از مقربین پیش از این مجموعه شعرهای «اندوه پروازها»، «گام‌های تاریک و روشن» منتشر شده بود که روی جلد همه با طرح‌های بسیار زیبایی آیدین آغداشلو تزیین شده است.

به تفأل شعری از این مجموعه را می‌خوانیم:

افتادم
به جاده‌ای که دوست می‌داشتم
و جاده مرا برد
برد
برد
به‌جایی که دوست نمی‌داشتم.



زمان و مکانی فاصله می‌گیرد در این صورت هنرمندان مترقی موظفند به طرف آینده نزدیک شوند نه به طرف گذشته... زیرا جهش و تکامل ناموس طبیعت است... من در مقدمه‌ی خانواده سرباز نوشته‌ام که «من نیش خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل آفریده است».

هنگامی که به این جمله در مقاله‌ی دشتی رسید: «انسان که برای جن‌ها و دیوانگان شعر نمی‌گوید»، استاد خنده‌ای کرد و گفت:

یاد گفته‌های میرداماد افتادم. میرداماد در تعریف جن و پری این طور می‌گوید: «الذین یفعلون الخیر فهم الملائکه و الذین یفعلون الشر فهم الشیاطین و الذین یفعلون تارة الخیر و تارة الشر فهم الاجنه» یعنی آنهایی که کار خوب می‌کنند فرشته‌اند و آنهایی که کار بد می‌کنند شیطانند و آنهایی که گاهی کار خوب می‌کنند و گاهی کار بد اجنه هستند.

شوخی‌های استاد که در عین ملاحت حاکی از وسعت مطالعه و احاطه‌ی او بر ادبیات قدیم و جدید است پایان یافت... باز تکرار کرد که:

شعر آزاد یک قسم شعری است برای دِکلاماسیون نه همپا شدن با موزیک. این قسم شعر منحصر به اروپا نیست. در ترکیه و کشورهای عربی هم متداول است. برای نمونه می‌توان ناظم حکمت شاعر ترک و حلیم دموس شاعر عرب بیروتی را نام برد.

استاد راهنمایی کرد که برای اطلاع کامل از نظریات او در شعر نو به کتاب دونامه و تعریف و تبصره مراجعه کنم و وعده داد که اگر ابهامی در آن نوشته‌ها باشد برایم حلاجی نماید تا من بتوانم عصاره‌ی نظریات استاد را با زبانی ساده در اختیار علاقه‌مندان بگذارم.

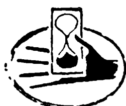
هنگامی که برای خداحافظی دست در دست بانی شعر نو در ایران گذاشته بودم، گفت:

باز هم تأکید می‌کنم که شعرهای من وزن دارد و هیچ کدام بی‌وزن نیست اما وزن اشعار جدید من طوری است که دیگر نمی‌توان آنها را به آهنگ دشتی و ابوعطا خواند.

از این شوخی ملیح استاد به خنده افتاد، و به اجبار محضر پرفیضش را ترک گفتم.



به نقل از نشریه شماره ۲۲ کاویان



نگذار به بادبادک‌ها شلیک کنند

فریده چیچک اوغلو
ترجمه‌ی فرهاد سخا (ن. یوسفی)
چاپخش: مرغ آمین — بهار سال ۷۰
۱۴۳ صفحه- ۱۰۰۰ ریال

کتاب حاضر، اولین اثر نویسنده‌ی زن ترک، فریده چیچک اوغلو است ک در سال ۱۹۸۶ منتشر شده است. در اوایل سال ۷۰ توسط فرهاد سخا مترجم کتاب انتشار یافته. در سال ۱۹۸۷ فیلمی بر اساس این اثر بر مبنای فیلمنامه‌ی چیچک اوغلو ساخته شد که موفقیتی عام یافت.

داستان از زبان پسری باز گو می‌شود که دوران طفولیتش را همراه با مادرش در زندان به سر می‌برد. پسر در زندان به دنیا می‌آید و در اوان کودکی با محیط زندان آشنا می‌شود. تنها روزنه‌ای که او با جهان خارج در ارتباط است آسمان آبی است که از لا به‌لای میله‌های زندان مشاهده می‌شود. کودک در ذهنش با بادبادکی خیالی به خارج زندان می‌رود و با جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کند...

چیچک اوغلو در سال ۱۹۵۱ در آنکارا متولد شد و تحصیلاتش را در رشته‌ی معماری در دانشگاه میدل ایست (Middle East) آنکارا به پایان رساند. او در سال ۱۹۸۰ به دلایل سیاسی بازداشت شد. بعد از آزادی از زندان کتاب جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ را به ترکی برگرداند. آخرین اثر وی «آیا پدر شما هم مرده؟» نام دارد.

مکبث

شکسپیر، ویلیام
ترجمه‌ی داریوش آشوری
انتشارات آگاه- پاییز ۱۳۷۱
۱۰۰ صفحه- ۱۰۰۰ ریال

ترجمه‌ی جدیدی است از «مکبث» که از آن تا کنون دو ترجمه به فارسی در دست بوده است. ترجمه از اصل انگلیسی به ویراستاری کِنِث مویر انجام گرفته و با ترجمه‌ی فرانسه‌ی ویکتور هوگو برابر شده است. تفاوت متن جدید با ترجمه‌های پیشین در زبان بسیار متفاوت آن است که به گفته‌ی مترجم در دیباچه «... تجربه‌ی شخصی دیگری بر روی زبانِ آن [است] برای سنجیدن این که تا کجا می‌توان به زبان اصلی از نظر بیان شاعرانه‌ی، حماسی و تراژیک نزدیک شد.»

پرده‌ی نئی

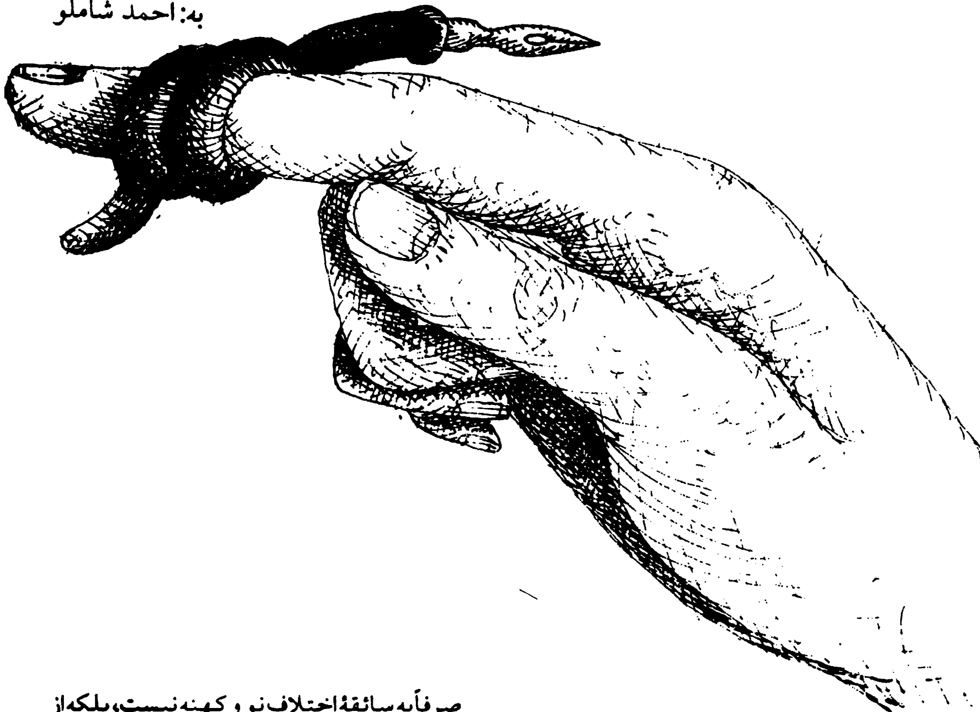
بهرام بیضایی
چاپ اول زمستان ۷۱
انتشارات روشنگران
بها ۱۶۰۰ ریال

این فیلمنامه که در فاصله‌ی ۷۰-۱۳۶۵ شکل گرفته است تازه‌ترین فیلمنامه‌ی بهرام بیضایی است که پیش از این فیلمنامه‌های طومار شیخ شرزین، اشغال، دیباچه‌ی نوین شاهنامه، مسافران، و نمایشنامه‌های چهار صندوق و جنگنامه‌ی غلامان را در فهرست این انتشارات از او دیده‌ایم.

محمد مختاری

شبان- رمگی و حاکمیت ملی (۱)

به: احمد شاملو



بیش از صد سال است که جامعهٔ ما دوران گذار از ارزشهای کهن به ارزشهای نورامی گذراند. بیش از صد سال است که فرهنگ سنتی ما با فرهنگهایی مواجه شده است که در بسیاری از وجوه بنیادی خود، با آنها همساز و همگون نیست.

ناهمگونی و ناهماهنگی این نظامهای ارزشی، نه تنها همزیستی ناگزیر آنها را دشوار کرده است، بلکه هردم بر تناقض و تعارض ارزشها، گرایشها، روشها و منشها نیز افزوده است.

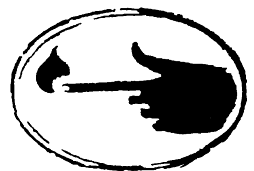
البته این گونه دشواریها و گرفتاریها را در هر جامعه‌ای که دوران گذار از کهنه به نو را می گذراند، می توان باز یافت. اما در موقعیت انتقالی ما، مسایل و دشواریهایی رخ نموده است که از ویژگیهای فرهنگی و تاریخی منحصر به خود ما نشأت گرفته است. به همین سبب نیز دوران انتقالی ما دچار پیچیدگیها و عارضه هایی شده است که بدون درک و چارهٔ آنها راه به جایی نخواهیم برد.

نخستین وجه این دشواریها و معضلات این است که فرهنگ سنتی ما، تا پیش از دوران گذار، مدتهای دراز گرفتار انجماد و انحطاطی دردناک بوده است که پویایی و توان رشد آن را به تحلیل برده بوده است. از اینرو مقاومت نهادهای اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و اندیشگی و... آن در برابر گرایشهای نو، صرفاً به سائقهٔ اختلاف نو و کهنه نیست، بلکه از بابت فقدان انگیزه و نیروی رشد درونی، و کمبود زمینه های متناسب نوگرایی، در اثر تداوم عوامل انحطاط، نیز بوده است.

وجه دیگری از دشواریها در این است که تعارض نو و کهنه، از مکانیسم فعال اجتماعی و تکامل فرهنگی جامعه نتیجه نشده است. بلکه تعارض و تضاد، در اساس میان ارزشهای کهن «خودی» و ارزشهای نو «بیگانه» بوده است. یعنی ارزشهای قدیمی خودی، با ارزشهای تازه‌ای که از فرهنگهای غیرخودی می خواسته‌ایم اقتباس کنیم، در تضاد می افتاده است.

معضل دیگر ما این بوده است که ارزشهای نو بیگانه، تنها از راه مجاورت و دادوستد معمول و طبیعی فرهنگهای خودی و بیگانه، مطرح و پدیدار نشده است، بلکه در بسیاری از عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، آموزشی، تربیتی، علمی، اندیشگی و... متأثر از رابطه‌ای سلطه‌جویانه و وابستگی طلب و استعماری نیز بوده است که در این یکی دو قرن، فرهنگ ما را در محاصره داشته است.

پس دوران انتقال ما، گرفتار مشکلی چند بعدی و همه جانبه است، و از تضادها و تناقضهای گوناگونی رنج می برد: ۱- تضاد انحطاط و عقب‌افتادگی با اعتلا و توسعه. ۲- تضاد ارزشهای نو و سنتی. ۳-





همه جانبه است، و از تضادها و تناقضهای گوناگونی رنج می‌برد: ۱ - تضاد انحطاط و عقب‌افتادگی با اعتلا و توسعه. ۲ - تضاد ارزشهای نو و سنتی. ۳ - تضاد فرهنگ خودی و فرهنگهای بیگانه ۴ - تضاد میان استقلال ملی و رابطهٔ وابستگی، چه استعماری و چه امپریالیستی. در چنین رابطهٔ پیچیده‌ای، «سنت» با سرنوشت ملی گره خورده است، و بی‌آنکه از وجوه انحطاطی و فرسوده‌اش تفکیک و پالوده شود، عامل مقاومت در برابر «بیگانه» شناخته شده، و به مبارزه با عوامل و روابط وابستگی طلب و سلطه‌گر پرداخته است. از اینرو نفی هر جزء آن، حتی اجزاء غبارگرفته و زنگ‌زده‌اش نیز، در نظر بسیاری از شهروندان سنتی ما، نه به منزلهٔ اثبات «نو»، که به معنی هماهنگی و همسازی با «بیگانه» تلقی یا القا شده است. به‌طور قطع لمیدگان بر سنت، که منافع و حیثیت اجتماعی و تاریخی‌شان در گرو حفظ آن بوده است، بر این معنا دامن زده‌اند. و هر گونه رویکردی به اخذ تمدن نو را هم‌ردیف دشمنی با هویت ملی و فرهنگ خودی قلمداد کرده‌اند.

پیداست که در این میان عوامل و گرایشها و سیاستهایی نیز وجود داشته است که در این همسازی و همدستی با سلطهٔ بیگانه سهیم بوده است. پس دامنهٔ بدبینی و بی‌اعتمادی به نوآوران و منادیان اندیشه‌های نو و پیوند با فرهنگهای پیشرفتهٔ جهانی، گسترش یافته است. سیاست بازانِ فرصت‌طلب نیز با ترفندها و سیاستهای عامه‌پسند، از همین خاصیت و خصوصیت بهره جسته‌اند، و با عامیانه کردن مسایل فرهنگی، و کشیدن شکل مار، جامعه را علیه معرفت و رشد فرهنگی به مقاومت خوانده‌اند، و بسیاری از گروه‌های اجتماعی را علیه گرایشهای نو شورانده‌اند وگرنه هیچ عقل سلیمی نیست که به اعتلای ملی علاقه‌مند باشد، و دستاوردهای بشری را رد و انکار کند. و با ارزشهایی چون دموکراسی، حقوق بشر، آزادی اراده و حاکمیت ملی و صنعت و فن‌شناسی و... به مخالفت برخیزد. حال اگر از چنین ارزشهایی در جوامع غربی، استفاده‌های غیر انسانی هم شده است، بحث دیگری است. روش و گرایش غیرانسانی برخی از آنها نمی‌تواند دلیل فاصله‌گیری ما از اصل ارزشها و دستاوردها باشد.

با توجه به همین عارضه است که راه‌حلهای پیشنهاد شده در این صد ساله، اغلب در جهتهای افراط و تفریط دنبال شده است. در حقیقت بسیاری از راه حلها، به اقتضاها و ایجابهای جامعه بی‌اعتنا مانده، یا بیشتر به موضع‌گیریهای سیاسی بدل شده است.

نظری به برخوردهای گوناگون و راه‌حلهای پیشنهاد شده در این ده‌ها سال، نشان می‌دهد که هر یک اغلب از بابتی دچار نارسایی یا ناسازی بوده است. یکی نتوانسته است برخی از ناهمخوانیهای فرهنگ غیر خودی را با اقتضاهای ملی بازبیند؛ و

○ سنت با سرنوشت ملی گره خورده است.
○ روش و گرایش غیر انسانی برخی از آنها نمی‌تواند دلیل فاصله‌گیری ما از اصل ارزشها و دستاوردها باشد.
○ حفظ هویت فرهنگی در گرو حفظ رشد و استقلال ملی، بنابر ایجابها و اقتضاهای معاصر است.
○ آیا نباید راز گرفتاری‌های صد ساله را در تقابل این فرهنگ با فرهنگ نو نیز جستجو کرد.
○ با پژوهش و تأمل در عرصه‌های فرهنگ خودی، می‌توان عوامل باز دارنده را بهتر باز شناخت.
○ خصلت فرهنگی، رابطهٔ انسان و جهان را می‌نمایاند.
○ همه به ابتلای قدرت مبتلایند.

دیگری نخواسته است در هیچ وجهی از فرهنگ خودی تردید و درنگ کند. یکی سرگشتگی یا خودباختگی در برابر تمدن نو را زادهٔ بیخبری از مقدورات و امکانات فرهنگ غنی خویش دانسته است؛ و دیگری هر مخالفتی را با وجهی از رابطهٔ فرهنگی نو، نتیجهٔ کهنه‌پرستی و عقب‌افتادگی تعبیر کرده است.

بحثهای گوناگون و پردامنهٔ «اخذ تمدن فرنگی»، «غرب‌زدگی»، «درک هویت شهودی و شرقی»، «بازگشت به خویش»، «سنت و مدرنیسم» و «تهاجم فرهنگی» و... از همین راه در دل همین گرفتاری پدید آمده است که هنوز هم ادامه دارد.

اما تا هنگامی که سنجش و ارزیابی وسیع و عمیق «آنچه خود داریم»، و «آنچه از دیگری می‌خواهیم اقتباس کنیم»، پدید نیاید؛ راهی به سوی اعتلای فرهنگی و تعیین سرنوشت ملی نیز گشوده نخواهد شد. هر ملتی در گرفتاری میان سنت و مدرنیسم، از چنین پژوهش و سنجش و گزینش آگاهانه‌ای ناگزیر است. پدید آمدن یک ترکیب فعال و توانمند و مفید فرهنگی، در مجاورت فرهنگهای پیشرفته، در گرو چنین گزینش آگاهانه‌ای است.

هر سنتی تنها هنگامی به درد توسعهٔ ملی می‌خورد که در ذات خود عاملی بازدارنده نباشد. حفظ هویت فرهنگی در گرو حفظ رشد و استقلال ملی، بنابر ایجابها و اقتضاهای معاصر است. پس اگر سنتی نتواند در تعیین سرنوشت و مشارکت ملی کارساز شود، و در حقیقت سکوی پرش به سوی نو نگردد، به یقین کارکردی زیانبار خواهد داشت. نمی‌توان بر عوارض و نارسائیهای فرهنگ کهنه چشم فرو بست، و به سرنوشت ملی وفادار ماند.

یکی از ارزشهایی که در این دوران گذار مطرح شده و از هر بابتی مورد نزاع و تضاد بوده، و از درگیریها آسیب نیز دیده است، ارزش «انسان» و حقوق و کارکرد او در زندگی اجتماعی معاصر است.

انقلاب مشروطه در اساس بر محور همین ارزش پدید آمد. و طرز نگرشی را در تعیین حق سرنوشت انسان مطرح کرد که الزاماً با نگرش سنتی ما در این باره متضاد بود.

انقلاب مشروطه بر آن بود که ساخت دیرینهٔ استبدادی را در حکومت بر مردم برهم زند. و ساختی پدید آورد که در همهٔ عرصه‌های زندگی اجتماعی و فرهنگ ملی به حاکمیت ارادهٔ انسان ایرانی بینجامد.

مشروطه به معنا دخالت انسان در تعیین سرنوشت ملی، از راه شکل‌گیری قانون بود. لازمهٔ چنین گرایشی تبیین و تثبیت حقوق مدنی شهروندان بود. چنین ارزش و گرایش و روشی، طبعاً سابقه‌ای در فرهنگ دیرینهٔ ما نداشت. حقوق مدنی و تجربه‌های دموکراتیک و آزادیهای سیاسی و اجتماعی و... در سابقهٔ تاریخی ما «نهادینه» نشده بود. هیچ تشکل و انتظام اجتماعی برای چنین ارزشهایی وجود نداشت. در حقیقت چنین ارزشهایی اقتباسی بود از دستاوردهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و حقوقی و علمی و اندیشگی فرهنگهای غیر خودی. به همین سبب نیز تنها نهاد سیاسی و دستگاه استبدادی قاجار با آنها سر ستیز نداشت، بلکه کل فرهنگ ما در بسیاری از وجوه و اصولش با آنها در تعارض بود. به همین سبب نیز به رغم تمکین نظام سیاسی جامعه در برابر درخواست مشروطه‌خواهان، مواجههٔ همه جانبه‌ای از هر گوشهٔ زندگی اجتماعی، به‌صورت مستقیم و غیر مستقیم، پنهان و آشکار، در رد و انکار و حذف و تعدیل و التقاط و حتی مسخ آنها پدیدار شد. حاصل آن شد که طی چندین دهه پس از انقلاب مشروطه شاهد آن بوده‌ایم.

در حقیقت تداوم نگرش به انسان بر مبنای فرهنگ سنتی، خواه ناخواه در نحوهٔ استقرار و تجسم چنین ارزشهای نوظهوری، در مواضع حقوقی و قانونی و

تشکیلاتی حکومت کاملاً مؤثر افتاد. تا جایی که نهادینه شدن آنها هنوز هم که هنوز است براستی رخ نداده است.

تا کنون بارها به فقدان تجربهٔ تاریخی دموکراسی در نظام اجتماعی‌مان اشاره شده است. بارها گفته شده است که ما طی قرنها از «استبداد شرقی» در رنج بوده‌ایم. اما کمتر خواسته‌ایم دامنهٔ تأثیر اجتماعی و فرهنگی همین دو عارضه را در زندگی خودی و اجتماعی‌مان بازشناسیم. از این گذشته تا کنون هرگاه که سخن از «فرهنگ» به‌میان آمده است، بر وجوهی متعالی از دستاوردهای تاریخی‌مان تأکید کرده‌ایم. به بررسی ارزشهای مثبت و غنای فرهنگی خویش پرداخته‌ایم. و از جمله بر ارزشهای والای انسانی در نظام ذهنی گذشته‌مان اصرار ورزیده‌ایم. اما کمتر بر آن بوده‌ایم که به محدودیتها و نارسائیهای این فرهنگ، در مواجهه با اقتضاهای زندگی معاصر، و به‌ویژه در عرصهٔ حق و شأن و حضور انسان، وحا کمیت اراده و مشارکت ملی در تعیین سرنوشت خویش بپردازیم. به‌ویژه کمتر به این پرسش پاسخ گفته‌ایم که براستی مبنای نگرش به انسان در فرهنگ سنتی ما چیست؟ آزادی و برابری و قدرت اراده و مدارا و خرد و بلوغ انسانی که اساس ذهنیت مشروطه بوده است، چگونه و از راه کدام نهادهای اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و حقوقی و ... در فرهنگ ما تبیین و تسجیل شده است؟ و اگر براستی چنین ارزشها و نهادهایی در نظام فرهنگی ما وجود نداشته است، آیا نباید راز گرفتاریهای صد ساله را در تقابل این بخش فرهنگ با فرهنگ نو نیز جستجو کرد، و سپس به فاصله گیری از عوامل و ارزشهای بازدارنده پرداخت، و امکانات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی این فاصله گیری را به‌طور بنیادی پدید آورد؟

□□□

من بر آنم که در این بررسی همین مسایل را از راه تحلیل ادبیات کهن‌مان بازجویم. و معتقدم که تا کنون از این زاویه به این ادبیات غنی نگریسته‌ایم.

ادبیات ما تبلور باورها، ارزشها، گرایشهای فرهنگ دیرینهٔ ماست. و تا کنون هم از زاویه‌های مختلفی پژوهش شده است. در تأیید و بزرگداشت و غنا و علو آن بسیار سخن گفته‌ایم که البته بجا نیز بوده است. اما گرفتاریهای دوران گذار، وضرورتهای سرنوشت ملی، ما را ناگزیر می‌کند که بر محدودیتهای آن نیز به‌تبع محدودیتهای کل فرهنگ‌مان چشمی بگشاییم.

من بر اسناد ادبی‌مان، به منزلهٔ اسناد فرهنگی کهن‌مان می‌نگرم. و تأمل و تحقیق در آنها را برای شناخت هرچه بیشتر خویش یک ضرورت فرهنگی می‌دانم. با این گونه پژوهشها و تأملها در تمام عرصه‌های فرهنگ خودی، می‌توان عوامل بازدارنده را بهتر بازشناخت. و در نتیجه با چشم بازتر و برنامهٔ آگاهانه‌تری به سراغ فرهنگهای مجاور رفت. و با تأمل و پژوهش دقیق در آنها، امکان گزینش آگاهانه را در پاسخ به ضرورتهای ملی پدید آورد.

البته فرهنگ انسانی همواره از راه نقد و نفی اصولی و مبارزه غنی و نو شده، و تکامل یافته است. و غنای فرهنگ و توسعهٔ ملی، خود عذر خواه چنین جسارتهایی است.

ادبیات ما، در یک نگاه کلی، در دو عرصهٔ کاملاً قابل تشخیص، دو رویکرد به انسان و زندگی را باز می‌شناساند. اگرچه این دو رویکرد، در تحلیل نهایی، از یک خاستگاه کلی جدا و برکنار نیست. از این دو راه و روش است که می‌توان حد و مرز و ارزش و کارآیی انسان و خرد و اراده‌اش را، در گزینش زیستی و اجتماعی، باز شناخت. اصول و پایه‌های اساسی نظم اجتماعی – کیهانی را دریافت. میزان و نوع وابستگی یا استقلال آدمی را در برقراری رابطه با جامعه و جهان، یا حد اختیار و انتخاب و دخالتش را در آنها مشخص کرد.

این دو گونه برخورد با نظم موجود را می‌توان چنین تبیین کرد:

الف– پیروی از نظم مسلط یا هماهنگی با آنچه هست. به منظور حفظ و برقراری نظم تخطی ناپذیر در زندگی اجتماعی و جهان. در این رویکرد، ارزش فرد تابع ارزش جامعه و جهان است.

ب– فاصله گیری از نظم مسلط. از راه توجه به درون خویش، و فراغت از بیرون؛ که در حقیقت با نفی انفعالی آن همراه است. در این رویکرد، ارزش فرد در معنویت منتزع از جامعه و دنیا، از آنها فرامی گذرد.

رویکرد نخست، از سر ارزشها و روابطی که مبتنی بر ساخت مسلط دیرینه است به آدمی می‌نگرد. و توفیق او را در پیروی از چنین نظامی، یا دست کم در هماهنگی باآن تصور و تصویر می‌کند.

رویکرد دوم، گذشتن از سر زندگی اجتماعی، و نهایتاً نفی انفعالی آن را پیشنهاد می‌کند. تا درون آدمی به حضوری منفی در برابر کل نظم موجود اعتلا یابد. و از این راه به آنچه شایستهٔ معنویت و روحانیت آن است دست یابد.

اولی گرایشی است منطقی و اخلاقی و سیاسی و علمی، که باید آن را در آثار تاریخی و اخلاقی و ادبی و علمی و متون مربوط به تعلیم و تربیت، و سیاست مدن و تدبیر منزل، وسیاست نفس و روان‌شناسی اجتماعی، و بیش از همه در بازتابهای آنها در ادبیات باز جست.

در این گونه آثار، هم منش و روش و ارزش روابط انسانی مشخص می‌شود؛ و هم روان‌شناسی و رفتار فردی و اجتماعی، و افت و خیز و اوج و حضیض احساسها و اندیشه‌های مربوط به رستگاری انسان، و میزان کارآیی و فردیت خلاق او.

دومی گرایشی است اشراقی و شهودی و عرفانی، که باید آن را در آثاری جست که به فاصله گیری از ساخت و مناسبات مسلط اجتماعی راغب است. و نوعی نفی منفعلانه را توصیه می‌کند. مانند بسیاری از آثار متصوفه که حاصل برخوردی منفی با دنیا و واقعیت است: دنیا و واقعیتی که آدمی را از امکان اعتلای خویش باز داشته است؛ هم از علو سکرآمیز روح او جلوگیری کرده است و هم ارزش او را به ابتذال زندگی معمول مادی آلوده است.

در این میان البته آثار واقع بینانه‌تری چون گلستان و بوستان سعدی نیز در مرز مشترک هر دو گرایش پدید آمده است. و خود نتیجهٔ کوششهای آموزشی و مکتبی است که هم به سلوک و اخلاق مبتنی بر نظم اجتماعی نظر دوخته است، و هم به آفاق «طیران» انسانی نگاهی افکنده است. و راهی میانه روانه برای پل زدن میان دو گرایش، برگزیده و پیشنهاد کرده است که در پایان این بحث بدان باز خواهم گشت.

اما نگاهی دقیق‌تر به هر دو گرایش، نشان می‌دهد که هیچ یک از این دو، از کلیت نظام ارزشی فرهنگ ایرانی بیرون نیست. در نتیجه یکی از راه اثبات، و یکی از راه نفی، از همین اساس مایه گرفته و با همین ساخت شکل یافته است. منتها یکی به گونه‌ای مستقیم، و دیگری به گونه‌ای غیر مستقیم. آن راه بینابین نیز به شیوهٔ مصلحت گرایی میانه روانه، باز بر همین اساس مبتنی است. و شاید به‌دلیل واقع بینی محافظه کارانه‌اش، توانسته است قرنها مورد توجه قرار گیرد. و از بسیاری جهات بیشتر با واقعیت عملی هماهنگ بماند.

اما آنچه از این گرایشها برمی‌آید این است که در یک چیز مشترکند. و آن عدم دخالت در وضع موجود، برای دگرگون کردن ریشه‌های آن است.

این وفاداری به ساخت نظام، سبب شده است که هم در نظام ارزشی متصوفه و سلسله مراتب ذهنی و ارتباطی و آموزشی آنها، نوعی برداشت از نظام اجتماعی مسلط صورت گیرد؛ و هم در نظام ارزشی دانشمندان و اهل سیاست و تاریخ، و ادیبان و مبلغان اخلاقی، چنین مشخصه‌ای نمودار باشد.

- ○ هر سنتی تنها هنگامی به درد توسعه می‌خورد که در ذات خود عاملی بازدارنده نباشد.
- ○ حفظ هویت فرهنگی در گرو حفظ رشد و استقلال ملی، بنابر ایجاب‌ها و اقتضاهای معاصر است.
- ○ اگر سنتی نتواند پرشی به‌سوی نو گردد، کارکردی زیانبار خواهد داشت.



چه عارف شیفته و چه دانشمند اخلاقی، چه ادیب پندآموز و چه شاعر تغنی گر، همگی بر اساس شکل و رابطه‌ای به عمل یا نظر یا سخن پرداخته‌اند، یا ارائه طریق کرده‌اند، که از اعتقاد خدشه‌ناپذیر به یک ساخت ذهنی و تاریخی و اجتماعی برمی‌آید. و غالباً همگان تسلیم آنند، و بدان تمکین می‌کنند. یا گویی از آنجا که شکل دیگری برای برقراری رابطه و رفتار نمی‌شناسند، در شکل و ساخت و نظم پذیرفتهٔ خویش نیز بدان تأسی می‌کنند. یا از آن نسخه برداری می‌کنند. به‌طوری که نشانه‌های اصلی آن را در بازتابهای کلامی و رفتاری‌شان بروشنی می‌توان بازشناخت.

بررسی این «رابطه» و ارزش ویژه‌ای که مبنای هر یک از رویکردهای یاد شده است، سبب می‌شود که هم حد و مرز «فردیت» انسان و کاربرد اجتماعی «خرد» مشخص شود؛ و هم چگونگی «آزادی» و «برابری» و «حاکمیت اراده» و «حق تعیین سرنوشت» در دل این نظام، روشن گردد؛ هم اساس روابط و امتیازهای مادی و معنوی در جامعه نمایان شود؛ و هم برداشت وانگاشت انسان ایرانی از ارزشهایی که باری حق و شأن و حضور اجتماعی خود، و نحوهٔ رابطه‌اش با «قدرت» و نظام سیاسی جامعه، اندیشیده است مشخص گردد.

من مبنای این «رابطه» و «ارزش ویژه» را در بدیهی بودن اصلی می‌جویم که اصول و ارزشهای دیگر، تقریباً به واسطه یا بی واسطه، بدان منتهی می‌شود. یا از آن نشأت می‌گیرد. و ادبیات کهن ما در هر نوعش، تجلیگاه چرخش و گرایش حول چنین محوری است. به گونه‌ای که هم در دورشدن خود از آن، و هم در نزدیک شدنش بدان، همواره حرمت «تابویی» آن را حفظ و محافظت کرده است.

شبان- رمگی

من این اصل را که مبنای روابط اجتماعی است، «شبان- رمگی» نام می‌نهم. و آن را در گرو یک نظم اجتماعی مقدر می‌یابم که گروه‌بندی بدیهی و معینی را مشخص می‌کند. بخشی از جامعه را در برابر بخشی دیگر، به هر دلیل و علتی، به امتیازهایی ممتاز می‌شمارد. به بخشی از جامعه حق مالکیت و معنویت و امتیاز تعیین سرنوشت خویش و دیگران را می‌دهد. بخشی از جامعه را نیز به‌صورت تابع درمی‌آورد که نیازمند قیمومت و هدایت و اداره شدن است. خصلت عمومی و اصلی این واقعیت، در تأیید و تأکید بر تفاوت، اختلاف، تضاد، و به‌طور کلی نابرابری، نمایان می‌گردد، که پایهٔ ارزشی هر رفتار و گفتار و پنداری است.

از این نظرگاه، انسان در وجه عام خود، در حکم کودک صغیری‌ست که به سبب نارسایی و عدم بلوغ ذهنی، به قیم نیازمند است. یا در کلیت اجتماعی خود، در حکم رمه‌ای است که بی شبان و چوبدستش، از هم می‌پاشد، و هرز و هدر می‌رود.

این خصلت فرهنگی، هم خصلت افراد است، و هم خصلت جامعه است. هم در یک واحد کوچک اجتماعی، ساری و جاری است؛ و هم رابطهٔ انسان و جهان را می‌نمایاند. هم در رابطهٔ فرد با فرد برقرار است؛ و هم در رابطهٔ فرد با گروه، یا رابطهٔ گروه با گروه. حتی در رابطهٔ فرد با درونش نیز متصور است. جالب توجه این است که هم روابط دوستانه از آن مایه می‌گیرد، و هم روابط دشمنانه. هم کسی که از وفاداری به «وضع موجود» سخن گفته، بر همین مبنا سخن گفته است؛ هم کسی که از «وضع موجود» ناخشنود بوده، و از آن اعراض کرده، یا بر آن تاخته، یا برافتادن آن را طلبیده است، باز جایگزینی بر همین مبنا و روال پیشنهاد کرده است. و این امر اخیر تراژیک‌ترین جنبهٔ تاریخی «تناقض» دیرینهٔ فرهنگی ماست.

هم عنصری و انوری و معزی و نظام‌الملک و جوینی و رشیدالدین فضل‌اله، در پذیرش و تأیید و ترویج و تبلیغشان، تابع و تحکیم بخش این ارزش و رابطه بوده‌اند. و هم ناصر خسرو و کسایی و سهروردی و عین‌القضات و حسن صباح و خواجه نصیر و نقطویه و سربداران و... در اصلاح و اعتراض و اعراض و نفی و انکار و عصیانشان.

نه سلسله مراتب با طغیان مصر و الموت از این قاعده مستثناست. نه سلسلهٔ مشایخ و دستگاه و روابط و مدارج تصوف. نه نظام آموزشی نظامیه‌ها، و نه آموزه‌ها و معیارهای تعلیم و تربیت امیران و شاهانی که فرزندانشان را چون کیکاووس بن وشمگیر به رهنمودها و تجربه‌های خویش فرامی‌خوانده‌اند.

نه فردوسی و بیهقی و ابن سینا و غزالی و سعدی و نظامی و صائب و... در تعادل جویی خردمندانه‌شان از این روش و ارزش و گرایش به‌طور بنیادی عدول کرده‌اند؛ نه سنایی و عطار و مولوی و عراقی و حافظ و... در فاصله گیری وارسته، و ترک دنیای عاشقانه و رندانه‌شان، از تأثیر آن مبرا یا برکنار مانده‌اند.

اگرچه اینها همه در مجموع، نمایندگان آن دو گرایش منطقی و اشراقی‌اند که در اثبات یا نفی و تصحیح و اصلاح نظری و تعدیل مصادیق قدرت، گفتار و پندار و کردار گویایی داشته‌اند، اما همگان با همهٔ تفاوتها یا تضادهاشان، به‌مفهوم مشترکی از قدرت و نظام ذهنی آن و رفتار و پندار ناشی از آن، پای‌بند بوده‌اند که «رابطهٔ» آدمی را تابع «سلسله مراتب» نگه می‌داشته است. هم عرصهٔ معنوی و هم عرصهٔ مادی زندگی انسانها را به «ساخت واحدی» می‌پیوسته است که مشخصهٔ دیرینهٔ فرهنگ ایرانی است.

در این فرهنگ، جامعه در هرم قدرتی متجلی شده است که رأس آن برآمدِ حق حاکمیت عمومی انسانها نیست. بلکه به علل و طرق مختلف، تجسم یک قدرت جدا از همگان، یا منتزع از ارادهٔ انسانهای عام بوده است. یعنی قدرتی که از انسان عام و اراده و بلوغ ذهنی و خواست و آرزو و منافع او نشأت نمی‌گرفته است. بلکه تنها بر انسان اعمال می‌شده است. بدیهی است که عین همین سلسله مراتب در ساخت اعتقادی افراد نیز متبلور بوده است.

همیشه مقام یا موقعی بوده است که چنین قدرتی را به خود منسوب کرده، یا متعلق به خود دانسته است. یا چنین قدرتی به او منسوب شده یا تعلق یافته، و یا تفویض شده است. همواره یک عمل یا عامل برتر و فراتر وجود داشته است که بر عموم انسانها، و طبعاً بر سرنوشت آنها مسلط باشد. حتی سهیم شدن در این قدرت یا بهره‌وری از آن نیز تنها با رعایت آن و حق و شأن و حضورش، و برای پیروانش، و به خواست و اراده‌اش میسر بوده است.

این قدرت و دارندهٔ آن، که همهٔ حق را در خود می‌داشته یا می‌پنداشته است، در نهایت مشروط به امتیاز و شرط و امکان موروثی یا معنوی بوده، که معمولاً کسی که از آنها بی بهره بوده نیز خود را بدانها متصف می‌شمرده است.

یکی از بالاترین نمودهای اجتماعی- سیاسی- اعتقادی این امتیاز، «فرّ» پادشاهی بوده است. اما این «فرّ» که در دوره‌های متأخر به نیروی معنوی سلطان و حاکم و... تعبیر شده، چیزی نبوده است که شاه یا حاکمی، خود را فاقد آن تصور کرده باشد. به‌همین سبب نیز این قدرت و مقام، عملاً یک قدرت و مقام مطلق بوده است، که حق مطلقی نیز پدید می‌آورده است. و دیگران را تنها به‌ازای پذیرش این حق مطلق، و اطاعت از آن، «محق» می‌شناخته، یا به خود نزدیک، یا از خود دور، می‌کرده است. و طبعاً در برابر هیچ کس و هیچ نهادی نیز مسئول نبوده است.

از این راه و بدین ترتیب، همیشه حقیقت مطلق

○ بعضی از غزلهای حافظ و چند قصیدهٔ ناصرخسرو، از بابت روشنگری این ذات متناقض فرهنگی بس ارزشمند است.

○ تا هنگامی که سنجش و ارزیابی وسیع و عمیق «آنچه خود داریم» و «آنچه از دیگری می‌خواهیم اقتباس کنیم» پدید نیاید، راهی به‌سوی اعتلای فرهنگی و تعیین سرنوشت ملی نیز گشوده نخواهد شد.



شعر به دقیقه‌ی اکنون (جلد ۲)

با همیاری فیروزه میزانی - احمد محیط - رضا تقوی
ناشر: گردآورندگان. تهران، آبان ۱۳۷۱
۱۹۷ صفحه، ۱۷۵۰ ریال

این کتاب دومین مجموعه از شعر امروز ایران است که نخستین آن در فروردین ماه ۶۹ پخش شده است و به تازه‌ترین آثار منتشر نشده‌ی شاعران پراکنده در سرزمینمان اختصاص دارد.

کتاب بر محور سه نسل از سرایندگان معاصرمان می‌گردد تا خلاف عقاید رایج که شعر امروز را گسیخته از دیروز خود می‌داند، نوعی تداوم را با کنار هم نشاندن آثار شاعران این سه دهه نشان بدهد.

برای نشان دادن این تداوم سعی شده است با انتخاب خطوطی نزدیک بهم به جای ارائه درهم و یکجای سبک‌های متفاوت، و با توجه به نگاه‌های همگون، نحوه‌ی شکل گیری تدریجی و درازمدت نوعی از انواع شعر امروزمان ترسیم شود.

علاوه بر این با مرور دو جلد منتشر شده‌ی کتاب به چند مورد قابل ذکر دیگر نیز برمی‌خوریم: ۱- بها دادن به شاعرانی که تا به امروز به جهت دوری از امکانات چاپ یا نبود و کمبود توانایی‌های مالی برای سرمایه گذاری شخصی و در نهایت عدم شناخت و استقبال ناشران، به کتابی از آن خود دست نیافته‌اند.

۲- یادآوری و فراخواندن دیگر باره‌ی شاعرانی که در سال‌های اخیر آثاری از ایشان منتشر نشده است در حالیکه تأثیر کارشان از همان سال‌های دور نیز بر نسل تازه‌تر، به‌نوعی در شکل گیری و ادامه‌ی این شیوه از نگرش سهمی عمده داشته است.

۳- هم نشینی سه نسل از شاعرانمان در یک مجموعه، که نمایانگر احترام به اصل شعر، بی‌توجه به‌نام و اعتبارهای رایج است و کمبود آن سال‌ها مانع از بالیدن و مقایسه جوانترها در کنار پیشکسوتانشان می شده است؛ این نکته، نخست و به روایت گردآورندگان امکان یافتن چهره‌ها و نیز پرداختن به نقدی جدید را فراهم می‌آورد و دیگر، علاوه بر آشنایی نسل امروز با پیشگامان این نوع شعر، باعث خواهد شد تا شاعران جوانتر برای دوری از تجربه های شده با اتکاء به کار خود، ضمن حفظ ارتباط با گذشته، با توجه به اصل نخست تداوم، که افزودن استعداد را بجای تکرار دیگران پای می‌فشارد، آینده شعر را به سمت‌هایی تازه‌تر هدایت کنند.

در سال‌های اخیر که نقد شعر امروز تنها به بررسی پاره‌ای از آثار و بطور مشخص نام‌های محدود پرداخته است و در مقابل بخشی قابل توجه را که سهمی آشکارا در شکل گیری شعر آینده داشته و دارند، یا نادیده گرفته و یا یکسره بی‌اعتبار اعلام کرده است؛ انتشار چنین مجموعه‌هایی می‌تواند ضمن ارائه‌ی نگاهی دیگر و طیف در بر گیرنده‌ی آن، مجال مقایسه و انتخاب را بعهده‌ی خوانندگان بگذارد.

کتاب، مثل هر تجربه‌ی تازه‌ای، از کمبودهایی نیز برخوردار است، از جمله نبود شناسنامه‌ی هنری شاعران، که جا دارد در صورت ادامه کار به‌آن افزوده شود؛ و دیگر با توجه به خطوط برگزیده شده، برای صیقل بیشتر کار، حذف تعداد معدودی که اندکی از مدار انتخاب دورتر هستند و یا پرداختن به شاعران کمتر اما با حجم بیشتری از کار که هویت کاملتری به هر چهره می‌دهد. البته با حفظ همین روال، یعنی توجه به شاعران سراسر کشور و بخصوص آنهایی که به‌علت دور بودن از مرکز چنین امکاناتی حضور کمتری در مجموعه‌هایی این چنین داشته و یا دارند.

تنها از آن کسانی بوده است که در راستای این قدرت و اعتقاد قرار داشته‌اند. در نتیجه حقیقت مطلق همیشه در «بالا» و کارکرد و حق «بالاییها» بوده است. همچنان که پیروی از آن، کارکرد و حق «پایینیها» شمرده می شده است. پس حق «آمریت» از آن «بالاییها»، و حق «اطاعت» از آن «پایینیها» است. حق تعیین سرنوشت از آن «بالاییها»، و حق تأیید آن از آن «پایینیها» است. این رابطه‌ای است حق و مقدر. که از آن گزیری نیست. و همیشه هم از پیش تعیین شده است.

اما حضور و شأن و مفهوم این قدرت برتر، تنها در رأس هرم خلاصه و محدود نمی‌ماند. بلکه آنچه در زندگی ایرانی، یک مسألهٔ ساختی به حساب می‌آید، این است که این قدرت و امتیاز مادی و معنوی، از یک سو از رأس هرم تا پایهٔ هرم، به‌صورت «سلسله مراتب» طولی پذیرفته‌ای برقرار بوده است. و از سوی دیگر، در موقعیتها و مقامهای برتر و فروتر، در هر گونه درجه‌بندی فردی یا گروهی و اجتماعی، به‌صورت عرضی، متجلی می شده است.

هر کس در هر موقعیتی، و به‌اعتباری، خود رأس هرم کوچکتری به‌حساب می‌آید. همه به ابتلای «قدرت» مبتلایند. رابطهٔ انسانها با هم، نه رابطهٔ برابر، بلکه رابطهٔ بالا و پایین، رئیس و مرئوس، سلطان و رعیت، رهبر و پیرو، یا همان شبان و رمه است. خواه این شبان- رمگی درون یک خانواده باشد، خواه در حد یک محله یا روستا و صنف و گروه و طبقه و شهر و کشور، و خواه در یک فرقه و جنبش و دعوت و... اصل، برقراری قداست آن بالایی است. و کسی را نرسد که در آن تردید یا خدشه‌ای کند.

یک شبان همیشه در هر گوشه‌ای و هر بخشی از جامعه که باشد، رمه‌ای دارد. یا رمه‌ای پیدا می‌کند. هیچ‌کس هم که نباشد، بالاخره زن و بچه‌ای در میان خواهد بود، یا برادر کوچکتری، یا همبازی خردتری، یا شاگردی و... هر کس خود را در درون به‌صورت شبانی تصور می‌کند. اگرچه خود در بیرون، نسبت به شبان بزرگتر، جزء رمه به‌حساب می‌آید. باز همان ساخت و سنت «شبان- رمگی» را نسبت به زیردستان خود، یا اساساً نسبت به کسانی که به‌لحاظی از خود فروترشان می‌انگارد، اعمال می‌کند.

رابطهٔ بالا و پایین، خواه ناخواه امری نیست که تنها در هویت اجتماعی و سلسله مراتب اداری و سیاسی متصور یا مجسم باشد. بلکه این یک ارزش بدیهی و اعتقادی است که تأثیر قطعی و قاطع در ذهنیت جامعه دارد. و از راه روان‌شناسی فردی و اجتماعی، به‌صورت مشخصهٔ اصلی این نظام فرهنگی درآمده است. ترتیب و آیین جامعه و انسان بر همین نظم نسق است. کارکرد آن کسی که در رأس هرم بزرگ جامعه است، از راه سلسله مراتب، این است که «ترتیب و آیین ملک را به‌جای خویش باز برد، و اندازهٔ درجهٔ هر کسی پدیدار کند. ارزانیان را به پایهٔ خویش رساند، و ناارزانیان را پست کوتاه کند، و به کار و پیشهٔ خویش فرستد». (سیاستنامه)

آن که دربارهٔ «سیاست مدن» می‌نویسد نیز قصدش در واقع پرداختن دستگاهی برای «عدالت» یا نظریه‌ای حقوقی و... نیست. بلکه مقصودش پرداختن به اموری است که مایهٔ استحکام نظام می‌شود. و حتی فایدهٔ حکمت عملی را در این می‌داند که فضائل و طریق کسب آنها و رذائل و راه اجتناب از آنها را به ما می‌آموزد. و ما را از کمالات انسانی برخوردار می‌سازد. و هنگامی که به توضیح این فضائل می‌پردازد، دانسته می‌شود که فضیلت به معنای حفظ موقع و مقام هر کسی است. و اساساً خداوند مردم را از حیث عقول و آراء متفاوت خلق کرده است، و به همین سبب اختلاف در طبقات اجتماعی حاصل می‌شود. اگر همهٔ مردم از زمرهٔ ملوک و فرمانروایان و یا جملگی از اهل کسب و حرفه بودند، جامعه قوام نمی‌یافت و نظام آن می‌گسیخت. اگر همه غنی بودند هیچکس به دیگری در امور اجتماعی معاونت و برای او کار نمی‌کرد. و اگر همه تهیدست بودند از زیان و نومیدی هلاک می‌شدند.

پس هر کس باید در تکافوی نیازها و حل مسائل و حرکت در مدار معین خویش باشد. کار هر کس تنها به دست خود اوست. و آن که در رأس امور است کار و کارکردنش حفظ استحکام همین بنیان و نگهداری رعایا در فرمان است. زیرا می‌داند که وقتی کشور از ترتیب بیفتاده باشد، چنین می‌شود: شریفان مالیده شوند، و دونان با دستگاه گردند. و هر که را قوتی باشد هرچه خواهد کند. و کار مصلحان ضعیف شود، و بدحال گردند. و مفسدان توانگر شوند. و کمتر کسی به امیری رسد، و دون‌تر کسی عمیدی یابد. و اصیلان و فاضلان محروم مانند. و هر فرومایه‌ای باک ندارد که لقب پادشاه و وزیر بر خویشتن نهد... رعیت بی فرمان شود. و لشکریان دور از دست گردند. و تمییز از میان مردم برخیزد. (سیاستنامه)

از «نامهٔ تنسر» و «پندنامهٔ اردشیر بابکان» و «مینوی خرد»، نیز اندرزها و پندنامه‌های دیگری که جا به‌جا در شاهنامه، گرایش و منش انسانی ایران باستان را می‌نمایانند، تا کتابهای دورهٔ هزار سالهٔ زبان دری، چه از نوع قابوسنامه و سیاستنامه، یا اخلاق ناصری و نفایس‌الفنون آملی و جامع مفیدی و...، و چه از نوع مرزبان نامه و کلیله و دمنه و مقامات حمیدی و انوار سهیلی و... یا تاریخهای بلعمی و بخارا و بیهقی و راحة‌الصدور و سیرت جلال‌الدین و جهانگشا و رشیدی و وصاف و گزیدهٔ مستوفی و حبیب‌السیر و ناسخ‌التواریخ و...، و چه کتابهای اهل حق و تصوف چون کشف‌المحجوب و طبقات‌الصوفیه و اسرار‌التوحید و آثار ژنده‌پیل و تذکرة‌الاولیاء و مناقب‌العارفین افلاکی و... همه به چنین ساخت ذهنی و عینی صریح و مشخصی احاله می‌یابند. بر اینها مزید می‌شود کل قصاید و منظومه‌ها و مثنویهای

حوزهٔ مدح و داستان و اخلاق و آموزش و... حتی آثار فلسفی و یا روایی عامیانه و افسانه‌ها که باز بر مبانی این «رابطهٔ» بدیهی و خدشه‌ناپذیر تأکید می‌ورزند.

آن اصل خدشه ناپذیر و رابطهٔ «شبان- رمگی»، با تفاوتهایی اندک، که احیاناً از این اثر تا آن اثر، یا از این حوزهٔ ادبی تا آن حوزهٔ تاریخی و... یافته است، همچنان در تمام این آثار نمایان و ساری و جاری است. و چون و چرایی هم در آن نیست.

شاید این تأکید بر اصل «شبان- رمگی»، به گمان بعضی، کمی مبالغه‌آمیز آید. و گمان رود که وجوه دیگر این ادب و فرهنگ را در باب انسان و روابط اجتماعی از یاد برده‌ام. اما تأکید می‌کنم که اولاً این اصل چندان در ساخت فرهنگی ما ریشه‌دار است که بندرت می‌توان شعر و سخن و بحث فلسفی و اخلاقی و... یافت که از آن برکنار مانده باشد. و چنانچه حرف و سخنی برکنار از آن نیز پیدا شود، استثنای منحصر و غیرقابل تصمیمی است که نمی‌تواند مشخصهٔ ذهنیت پیش از مشروطهٔ ما محسوب شود.

ثانیاً من در این بحث تنها به طرح و مبنای اساسی در جهت ترسیم نوع چهرهٔ انسانی، به‌ویژه با توجه به موقعیت ارادی و فردیت او پرداخته‌ام. و بر آن نیستم که در این بحث همهٔ خطوط چهرهٔ این فرهنگ و ادب را باز نمایم. ضمناً بر یک نکته نیز مشخصاً تکیه می‌کنم. و آن این است که تا کنون غالباً پژوهشگران بر وجوهی از فضایل اخلاقی و رفتاری و ارزشهای عالی و متعالی گذشتهٔ ما پرداخته‌اند که جا دارد با توجه به چنین ساخت و گرایش اساسی، دوباره ارزیابی شود. هر فضیلت و رذیلتی باید در کل دستگاه ارزشی این نظام سنجیده شود. و تنها در چنین حالتی است که جنبه‌ها و پی‌آمدهای دیگر فضایل و مکارم اخلاقی ما نیز روشن می‌گردد.

در جامعه‌ای که بر نظم و امتیاز و رابطه‌ای ویژه استوار است، اخلاقیات و رسوم و عادات و روش و منش معین و متناسبی اشاعه می‌یابد که پیش از هرچیز، با حفظ و برقراری همان نظم و امتیاز هماهنگ است. نظمی که بر عدالت اجتماعی و آزادی و ارادهٔ آگاه آدمی مبتنی باشد، روشهای اخلاقی و رفتارهای فردی و اجتماعی متناسب با خود را می‌طلبد. نظمی هم که خواه از نظر سیاسی و اقتصادی و خواه از لحاظ اعتقادی و اندیشگی بر امتیاز و سلسله مراتب استوار است، سلوک و اخلاق مربوط به خود را می‌جوید.

به همین سبب نیز «مدینه‌های فاضله»ای که در گذشته پیشنهاد شده است، در نهایت چیزی جدا از همان اعتقادات و ارزشهای تخطی ناپذیر نبوده است. به همین دلیل نیز غالب آنها دچار تناقضی حل ناشدنی و آشکار باقی مانده است. یا اساساً چشم‌انداز خود را اتصال به موجودات روحانی و غیر زمینی قرار داده است.

در این میان البته گاه با اشعار و آثار متفاوتی چون بعضی از غزلهای حافظ، و چند قصیده‌ای از ناصر خسرو و... نیز به میان می‌آید که توجه دقیق‌تری را می‌طلبد. اگر چه به نظر من اینها نیز به اعتباری خود باز در مفصل همان «تناقض» قرار می‌گیرد. و از بابت روشنگری این ذات متناقض فرهنگی بس ارزشمند است.

این گونه آثار از یک سو روایتگر پایبندی به نظام واقعیت سخت دل شکن و آزاردهنده است. و از سوی دیگر، اعتراض به آن و نفی و طرد آن را فریاد می‌کند. بی‌آنکه در این اعتراض و نفی، نظمی مخالف یا متفاوت یا متضاد با آن پیشنهاد شود. گویی این «ذهنیت» جز در جهت تلطیف یا تعدیل یا جا به جایی مصادیق چنین نظمی، کارآیی نداشته است. پس همواره یا از آن کناره گرفته است. یا مصداقی دیگر را پیشنهاد کرده است. و این همه به امید برقراری تعادلی بوده است که خود صورت دیگری از همان ساخت و مفهوم اصلی است.

با این همه شعر کسی چون حافظ از بابتی، و سخن کسی چون ناصر خسرو از بابتی دیگر، در حد فاصل آن دو گرایش یاد شده است. با این تفاوت که اگر حد فاصل سعدی جنبهٔ اثباتی دارد، گرایش اینان حاوی نفی است. جنبهٔ اندوهبارش نیز در همین است که اساس مشکل را نه در اصل «مفهوم»، بلکه تنها در «مصداق» آن می‌یابد. از اینرو هم «مفهوم» رایج معین دربارهٔ نظم اجتماعی- کیهانی را می‌پذیرد، و هم مدام مصادیقش را نفی می‌کند. و در نهایت مصداقهایی هم که خود ارائه می‌دهد، با آن دیگرها تفاوتی ماهوی ندارد.

ناصرخسرو وضع دردناکتری نیز می‌یابد. اگرچه خود متوجه آن نیست. او در تعصب سخت و اعتراض اخلاقی و زهد عبوس خود، از یک سو تنها راه چاره را فاصله‌گیری از این نظم دنیایی می‌پندارد. و از سوی دیگر، بر آن است که مصداق نظم مسلط را در همین دنیا تعویض کند. در حالیکه مصداق قابل پذیرش او نیز باجی به مصداق نفی شده نمی‌دهد. و میان خلافت بغداد وخلافت قاهره، در اساس تفاوتی نیست. همچنانکه میان نظام حکومتی شاه شجاع و امیر مبارزالدین نیز در زمان حافظ، تفاوتی ماهوی وجود ندارد.

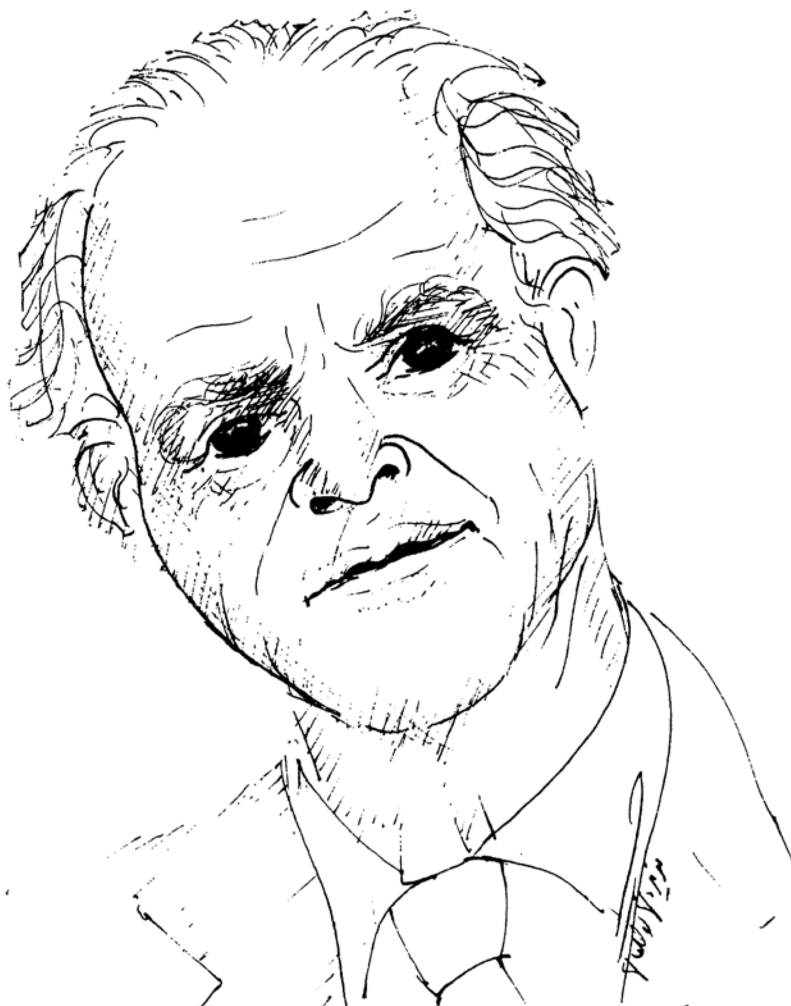
به هر حال ما همواره با چنین تناقضی زیسته‌ایم، و خود را با آن منطبق کرده‌ایم. در نتیجه بسیاری از مسائلی که می‌تواند مانع و رادعی در راه رشد و اعتلای آدمی تلقی شود، برای ما به صورت اصول و عقاید و عادات و اخلاقیات سنتی و ارزشهای بدیهی درآمده است. همواره نیز پشت کنندهٔ بدانها، از هر جنبه و هر نظرگاهی، مبغوض و مطرود و مردود و ملعون و... تلقی شده است.





تکاپو

معرفی و نقد کتاب

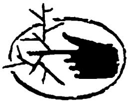


ویکتور وایسکف

هنر و علم (۱)

ویکتور اف. وایسکوف فیزیکدان آلمانی تبار امریکا است که در هنگامه‌ی به قدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان، به امریکا پناهنده شد. در نهادهای آموزش عالی به‌ویژه در مؤسسه‌ی فن‌آوری ماساچوست منصب و کرسی داشت و در برنامه‌ی ساختن بمب اتمی در لوس‌آلاموس سهیم بود. پس از انفجار بمب در هیروشیما و ناکازاکی و بالاگرفتن کار تولید جنگ‌افزارهای هسته‌ای در دوران پس از جنگ به‌صورتی فعال در جنبش‌های هوادار محدود ساختن جنگ‌افزارهای هسته‌ای شرکت کرد، هرچند همواره از کار خود و همکارانش در لوس‌آلاموس با این توجیه که «اگر ما بمب را نمی‌ساختیم آلمان‌ها می‌ساختند» دفاع می‌کند. وی که اینک دوران بازنشستگی خود را می‌گذراند، دو کتاب نوشته که نخستین آنها یعنی «موهبت فیزیکدان بودن» به فارسی ترجمه و آماده‌ی چاپ شده است. در این کتاب وایسکوف از موضوع منشأ عالم تا رسیدن خود به مقام یکی از رهبران فیزیک نظری بحث می‌کند. سنجش علم و هنر یکی از این بحث‌ها است و پیداست که آنچه در این بحث می‌آید، نظرات فیزیکدانی است که در کار خود خبره است، با چیره‌دستی پیانو می‌نوازد و به شعر و موسیقی دلبسته است، اما به‌طبع نباید انتظار بحث ادبی بسیار فنی از وی داشت. به هرحال این هم نظر یک دانشمند استخواندار فیزیک عملی و نظری درباره‌ی هنر و ادبیات است.





دیگرسانی میان چه پدیده‌هایی به پای دیگرسانی. میان هنر و علم می‌رسد؟ علم را بررسیِ خردگرایانه‌ی عینی و سرد طبیعت می‌دانیم و هنر را بیشتر همچون بیان ذهنی و ناخردگرایانه‌ی احساس و عاطفه می‌انگاریم. ولی آیا به‌راستی چنین است؟ کشف‌های علمی را هم می‌توان دستاورد تخیل و اخگرهایی از بینش ناگهانی دانست و هنر را نیز می‌توان فراورده‌ی تلاش‌های سخت و افزودن هشیارانه‌ی اجزاء بر یکدیگر از راه تفکر منطقی به شمار آورد. بی‌گمان علم و هنر در یک نکته همسان است: هر دوی آنها شیوه‌هایی‌ست برای پشت سر نهادن تجربه و فراکشاندن روح از سطح مشقت‌های روزمره به سطح ارزش‌های جهان‌شمول؛ اما نقش اجتماعی آنها یکسان نیست. افسوس که علم برای آنان که بیرون از جامعه‌ی علمی به‌سر می‌برند کتابی است ناگشوده، هرچند به دو شیوه‌ی تعیین کننده بر اجتماع تأثیر می‌گذارد: نخست از راه فن‌آوری‌های استوار بر علم که بافت اجتماعی جامعه و شیوه‌ی زندگی را از ریشه دیگرگون می‌سازد، و دیگر از راه کاربستِ فلسفیِ بینش‌های علمی که بسا کسان آن‌را پشتوانه‌ی دیدگاه عینی و خردگرا به جهان پیرامون و جهان درون انسان می‌دانند.

یافتن تعریفی برای نقش هنر بدین سادگی‌ها نیست. هنر باید به ژرف‌شناسی هستی بپردازد و انسان را در شناخت مخاطرات انسانی و بردباری در برابر آنها یاری دهد و در عمل هم همین وظیفه و خویشکاری را انجام می‌دهد. از سر افسوس باید بگوییم که بخش بزرگی از هنر روزگار ما هم برای بسیاری کسان، کتابی است ناگشوده.

بگذارید کار خود را با بررسی گوناگونی آروین‌های آدمی آغاز کنیم. از آن میان می‌توان از آروین‌های درونی و بیرونی، آروین‌های خردگرایانه و ناخردگرایانه، آروین‌های جمعی میان دو یا چند تن، و آروین‌اندوزی‌های آدمی از پاره‌ی غیر بشری طبیعت یاد کرد. واکنش‌های ما در برابر این آروین‌ها، چند لایه و گونه‌گون است. درباره‌شان می‌اندیشیم و ژرف‌کاوی می‌کنیم، در برابرشان احساس خواری یا سرفرازی می‌کنیم، مایه‌ی شادی و اندوه و یا مهر و بیزاری‌مان می‌شوند. شوری می‌گیردمان که آروین‌های خود را به‌کار گیریم و آنها را با دیگران در میان نهیم. می‌کوشیم با اِلگوهای زندگی پیوندشان دهیم. در راه بهبود زندگی و رهاشدن از دشواری‌های مادی و عاطفی به‌کارشان می‌گیریم، برای تأثیر نهادن بر دیگران، گاه با گفت و شنیدهای «خردورزانه» یا «دل‌ورزانه» و گاهی هم متأسفانه «زورورزانه» به این آروین‌ها دست می‌یازیم.

همه‌ی این آروین‌ها و شیوه‌ی بهره‌جویی از آنها، ماده‌ی خام یا دستمایه‌ای می‌شود برای آفریداری یا خلاقیت آدمی. اما چهره‌پذیری‌های این دستمایه چگونه است؟ روح خلاق و آفریدار، این ماده‌ی خام را می‌ورزاند و گونه‌گون‌ترین جامه‌ها را

- هنر باید به ژرف‌شناسی هستی بپردازد و انسان را در شناخت مخاطرات انسانی و بردباری در برابر آنها یاری دهد.
- تمام تجربه‌ها و شیوه‌ی بهره‌جویی از آنها، دستمایه‌ای‌ست برای آفریدن.
- زندگی بدون معنا، سرد و تهی است.
- دوره‌ی هلنی ـ رومی و زندگی امروز غرب، دوره‌های جدایی دین و هنر است.
- هر اثر بزرگی، یک کل سازواره‌ای است.

بر آن می‌پوشاند: اسطوره، باورداشت‌ها، فلسفه، شکل‌های گوناگون هنری و ادبی، معماری، علم، پزشکی، فن‌آوری، و ساختارهای اجتماعی. این چهره و شکل‌ها همه، رو به‌سوی هدف‌های علمی و معنوی دارند. اما تأثیرهای عملیِ آنها بر نوع انسان گاهی مثبت و سازنده و گاهی منفی و ویرانگر است و اغلب با آنچه که نیت آفرینندگان آنها بوده است، رابطه‌ای اندک دارند.

فضا آبی است

بیشتر گونه‌های آفریداری یا خلاقیت آدمی، یک وجه مشترک دارند: تلاش همه‌ی این‌ها معنا بخشیدن به تأثرها و عاطفه‌ها و آروین‌ها و کار و بارهایی‌ست که زندگی ما را انباشته‌اند. و این همانا جستن ارزش و معنایی است برای هستیِ ما. تعریف واژه‌ی «معنا» کاری‌ست بس دشوار، هرچند آن‌را درمی‌یابیم. بدون معنا، شاید بتوان زندگی کرد ولی چنین زندگانی سرد و تهی است. بحران جهان غرب در روزگار ما در این است که معناجویی، برای بسیاری از ما همچون مشقتی بیهوده شده.

بسا که شکل‌های گونه‌گون آفرینشگری آدمی، همچون جمع اضداد، ناهمسنگ به‌نظر آید، اما به عقیده‌ی من در اینجا بهتر است از واژه‌ی «هم پرورد» یا «مکمل» یاری بگیریم، چرا که این واژه از هنگامی که «نیلز بور» آن را به‌کار برد اهمیت محوری یافته است. غرض اصلی من در اینجا آن است که «مکمل بودن» یا «همپروری» مسیرهای گوناگون آفریداری یا حرکت آفرینشگرانه‌ی انسان، به‌ویژه در علم و هنر را به همان مفهومی که بور در نظر داشت خاطرنشان سازم، چرا که در چارچوب فیزیک هم با مفاهیم و مباحثی سروکار داریم که به‌ظاهر متناقض و جمع ناپذیر جلوه می‌کنند، اما در ژرفا همانگونه که بور گفته است «همپرورد» و مکمل یکدیگرند. این مفاهیم نمایشگر جنبه‌های گوناگون واقعیت‌اند. [در ظاهر] هر جنبه با جنبه‌ی دیگر در تضاد است، اما در مجموع، مایه‌ی افزایش شناخت ما از پدیده‌ی مورد بررسی است....

«بور» بارها اشاره کرده است که در همه‌ی حوزه‌های شناخت انسانی، جنبه‌های «همپرورد» و مکمل وجود دارد. هرکدام از این جنبه‌ها بر حسب مورد، فراخوری یا مناسبت می‌یابد...

هر جنبه‌ای ممکن است نسبت به جنبه‌ی دیگر بی‌ارتباط و حتا متناقض جلوه کند، اما همگی برای درک کل یک پدیده ضرورت یابد. در این مرحله به یک مثال بسنده می‌کنیم: آبشار را اگر موضوع یک پژوهش علمی بگیریم، فراخور آن است که به توزیع سرعت و تکانه و بار الکتریکی قطره‌ها بپردازیم...

رویکرد کُل‌گرا

سر و کار ما با دنیایی‌ست که چندین بُعد دارد و چندان بی‌کرانه است که دنیای علوم طبیعی تنها جزیی از آن به‌حساب می‌آید. جدایی جهان برون از جهان درون ما مسأله‌ای است که همواره در فلسفه مطرح بوده و همیشه هم سرشار از دودلی‌ها و پُرسمان‌ها بوده.

البته علوم طبیعی بر پایه‌ی نوعی جدایی میان جهان درونی و برونی بنیاد می‌شود؛ علومی از این دست آفریده‌ی به‌نسبت جدید ذهن آدمی است، و پیش از پیدا شدن آن، رویکرد به آروین انسانی، در بنیاد کل‌گرایانه بود.

اما در رویکرد کل‌گرایانه، این هنر بوده که نقش بنیادی داشته است و به‌طور گسترده‌ای خدمتگزار

اسطوره و مذهب و فلسفه، و مناسب‌ترین ابزار انتقال عاطفه‌ها و اندیشه‌های کل‌گرایانه و تبدیل آنها به هستی‌های مشخص و آشکار و ملموس بوده‌است. مجسمه‌سازی یونانی، شعر هومر، کلیساهای جامع گوتیک و مرثیه‌های ساخته‌ی باخ را درنظر بگیرید. این آثار هنری مجسم کننده‌ی مستقیم و بی‌واسطه‌ی اندیشه‌ها و نمادها یا همه‌ی توان و روح آنها هستند. اینها، معنا و اعتبار عام و شکوه و هیبت و زیبایی خود را بر مخاطب خود تحمیل می‌کنند، البته اگر مخاطب، سرشته‌ی همان خاکی باشد که اسطوره و مذهب از آن می‌رویند.

خیلی‌ها سرچشمه‌ی دیگر هنر را کشش بی‌واسطه به آراستن و آذین چیزهایی که ارزش و اهمیت ویژه دارند، می‌دانند. میان این نکته و شدت بخشیدن به نمادها و اندیشه‌ها تفاوت چندانی وجود ندارد. اشیاء آذین یافته همان نمادهایی هستند که هنر بدان‌ها اهمیت می‌بخشد تا از راه آرایش و آذین، معنایی فراتر از نقش معمولی خود بیابند.

هرگاه شور و التهاب کیش یا اسطوره‌ای فروکش کند، هنر به جدایی از این دو عرصه گرایش می‌یابد و نقش مستقلی برعهده می‌گیرد و تا حد زیادی جای آنها را پر می‌کند. در این شرایط، هنر به آفرینش مظاهر اندیشه‌ها و عاطفه‌هایی می‌پردازد که در فرهنگ زمان از معنا و اهمیت برخوردارند و بسیاری از آنها از اسطوره و دین شاخه گرفته‌اند. هنر به صورت آمیزگار نیرومند آروین‌های امروزی انسان عمل می‌کند و پیام‌های شادی یا اندوه، بزرگواری یا پستی، آرامش یا هراس، و رستگاری یا شکنجه را که به هیچ شیوه‌ی دیگر ابلاغ‌پذیر نیستند به‌ما می‌رسانند. دو دوره‌ی جدایی میان دین و هنر را به‌خوبی می‌شناسیم: یکی دوره‌ی هنر هلنی ـ رومی و دیگری دوره‌ی زندگی خود ما. دوره‌ی کنونی از روزگار نوزایی آغاز شد و در روزگار مدرن به مرحله‌ی جدایی کامل رسید.

هنر هم درست مانند اسطوره و دین، رویکردی کل‌گرایانه به آروین انسانی است؛ هر اثر هنری واقعی، مجتمعی از چندین تأثر و اندیشه و عاطفه‌ی گونه‌گون را به جامه‌ی یک هستی یگانه در می‌آورد و شکل می‌دهد. اثر هنری، انواع گسترده‌ای از تصورهای درونی و برونی را در یک آفریده‌ی یگانه درهم می‌فشرد. این اثر به‌جای ارائه‌ی یک حقیقت جزیی یا تقریبی از حقیقت، می‌کوشد تا به نمایش یک حقیقت کامل (اگر بتوان در این مورد چنین واژه‌ای را به‌کار برد) بپردازد. هر اثر هنری بزرگی یک کل سازواره‌ای است که آنچه را که می‌خواهد بگوید به شیوه‌ای ویژه می‌گوید و در دوران‌های گوناگون می‌تواند برای بیننده و شنونده و خواننده، معناهای گوناگونی داشته باشد و به‌صورت‌های گوناگونی تفسیر شود. ممکن است در یک دوران معناهای بسیار و در دوران دیگر معنایی اندک داشته باشد. شاید برای گروه‌های مختلف معناهای مختلفی داشته باشد، اما تنها به‌صورت اصلی خود معتبر و مؤثر است.

به‌قول ر.م. ریلکه: تنها شاعرست که | همه‌ی هم‌آشوب فروپاش در ما را | فرا گرد می‌آرد | به دستی زیبایی افسونکارتر از ایمان را | به دستی تاریکای پر جذبه را | و به لمس خجسته‌ی سرانگشتش | با این دو | جهان را از نو می‌سازد.



ادامه دارد...

ترجمه‌ی علی معصومی



«تکاپو» بر آن‌ست که تا حد ممکن زبان فارسی را با تمام گویش‌هایش در سراسر سرزمین پهناور ایران، گرد آورد و در اختیار پژوهشگران فرهنگ و زبان فارسی قرار دهد. از این رو از تمام کسانی که می‌توانند به‌نحوی، ما را در این زمینه یاری کنند، درخواست می‌کنیم گویش‌ها و ضرب‌المثل‌های گوناگونی را که می‌شناسند، همراه با راهنمای خواندن آن (به‌هر شیوه‌ای که خود می‌دانند، با زیرو زبر، نوشتن لاتین و یا...) برای ما بفرستند.
بدیهی است پژوهش هر کس به‌نام همان شخص منتشر می‌شود.

دل

سیمین بهروزی (بنیاد)

برخی از ترکیبات «دل» در گویش‌های شیرازی- کازرونی

دل پیرسوکِ طاق‌ت بی، پَروندیش، باشه دَسِّت
del pirsuk-e tāqet bi, parondiš, bāše dasset
دل‌شیشه‌ی عِشقِت بی، شکوندیش، باشه دَسِّت
del šišey-e ešqet bi, šekondiš, baše dasset
مرغِ دلِ مُو اومِه بی‌شینه لب بونِت
morqe del-e mo ume bišine labe bunet
چیش غُرنه اِشِش رفتی، رَموندیش، باشه دَسِّت
čiš qorne ešeš rafti, ramondiš, baše dasset

«دل پرستوی طاق[خانه]ات بود،
پَرَش دادی، یادت باشد (گواه باش)
«دل شیشه‌ی عشقت بود،
شکستی‌اش، یادت باشد (گواه باش)
«مرغ دل من آمد لب بامت نشیند
«چشم غره‌اش رفتی،
رماندی‌اش، یادت باشد (گواه باش)

(دو بیتی به گویش کازرونی: محسن پزشکیان)

واژه‌ها، سیمای آشکار و پنهان دارند که گاه پژوهنده را به پهنه‌ای بسیار گسترده‌تر از آن‌چه به‌نظر می‌آید، می‌کشانند و زاویه‌هایی دلنشین را به او می‌نمایانند. در به‌کار گیری واژه‌ی دل بر خلافِ واژه‌های دیگر، معنی مجازی آن بیشتر در ذهن خواننده و شنونده می‌آید و این شاید به دلیل حس و عاطفه‌ی پنهانی است که در پس این واژه نهفته، این که دل (به معنای «قلب») هم جایگاه لطیف‌ترین و هم جسمانی‌ترین احساس‌های بشری است (به معنای «شکم») مورد پژوهش نیست اما آنچه واقعیت دارد و قابل بررسی است، ترکیبات متعددی است که از این «واژه» برساخته می‌شود:



□ دل- غشک گرفتن(ش) delqašak geraftan
۱- دل- ضعفه گرفتن هنگام گرسنگی
۲- حوصله‌ی کسی سر رفتن از کاری

□ دلِ کسی جیز زدن(ش) dele kasi jiz zadan
احساس گرسنگی کردن

□ دلبالو خوابیدن (ش) delba⊃l⊃ xābidan
طاقباز خوابیدن

□ دل برکنده شدن: (ش- ک) del barkande-e šodan
به یاد کسی و چیزی افتادن و هوای آن را کردن
«دل برکنده‌ی او شدم»
«دل برکنده‌ی اونجا شدم»

□ دل به نشاط: (ک- ش) del be nešāt
آدم شوخ، زنده دل و با نشاط: «آدم دل به نشاطیه!»

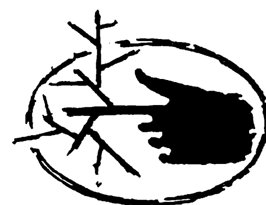
□ دل پِتَک: (ک) del petak
دلشوره- نگرانی و اضطراب- کنایه از تپش قلب: «دل پتک گرفتم»

□ دل دوشووکی: (ش- ک) del došowaki
شخص مردد و دو دل- کسی که تصمیم گیری را به‌سختی انجام می‌دهد.
دل دوجا داشتن: «آدم خوب نیس دل دوشووکی باشد.»

□ دل ریسک: (ش- ک) del risak
دل ضعفه- دل مالش-: دلشوره- اضطراب- فعل آن: «دل ریسک گرفتن» است: «آدم از حرف زدن او دل ریسک می گیره.»

انا رابرت بلانر

از خود بیگانگی و صنعت نوین



سنت‌های روشنفکری که مفهوم از خودبیگانگی را محور درک توضیح خود قرار داده‌اند هنوز درباره‌ی آن به یک تعریف ساده نرسیده‌اند. یکی از علل آن به این دلیل است که مفهوم از خودبیگانگی بار فلسفی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و سیاسی دارد. در آثار مربوط به نظریه‌ی از خودبیگانگی می‌توان بخش‌هایی را در مورد وضعیت مطلوب تجربه‌ی انسانی، تصدیق کیفیت عملی تجربه‌ی شخصی، قضایایی که تجربه را با وضعیت‌ها و ساختارهای اجتماعی پیوند می‌دهند، و برنامه‌هایی به منظور اصلاح وضعیت انسان‌ها، پیدا کرد. در برداشت حاضر که به طور کلی برداشتی جامعه‌شناختی یا شاید هم روان‌شناختی، جامعه‌شناختی است، از خودبیگانگی یک کیفیت تجربه‌ی شخصی تلقی می‌گردد که پیامد طبقه‌بندی‌های خاص اجتماعی است [۱].

البته ما به‌جای ارائه‌ی مفهومی یکپارچه سعی می‌کنیم مفهوم چندوجهی از خودبیگانگی را ارائه کنیم. از خودبیگانگی یک نشانه و علامت عمومی شامل تعدادی شرایط عینی متفاوت و وضعیت‌های حسی ذهنی است که از یک رشته روابط میان کارگران و مجموعه‌ی اجتماعی ـ فنی اشتغال ناشی می‌شود. از خودبیگانگی هنگامی پدید می‌آید که کارگران نتوانند فرایند کار بیواسطه را زیر کنترل بگیرند و بدین وسیله به تحول و توسعه‌ی حس هدف و کارکرد، یعنی رابط میان شغل خویش با تمامی سازمان تولید بپردازند، خود را متعلق به جامعه‌های یکپارچه‌ی صنعتی بدانند و خلاصه، نتوانند در فعالیت کار به‌عنوان وجه ابراز وجود شخصی وارد شوند. در اشتغال صنعتی نوین، امور کنترل، هدف، همگونگی اجتماعی و درگیر شدن در مسایل همه و همه مسأله دارند. ما در اینجا، ضمن بحث جنبه‌های مختلف تکنولوژی، سازمان کار و ساختار اجتماعی صنعت نوین، چهار سنخ از خودبیگانگی را بررسی می‌کنیم: ناتوانی، بی معنایی، جدایی و از خودبیگانه شدن به‌طور اخص [۲].

ناتوانی: وجوه آزادی و کنترل در صنعت

شخصی را ناتوان می‌نامیم که از جانب افراد دیگر یا یک نظام غیر شخصی (مثل تکنولوژی) تحت کنترل قرار گیرد و نتواند به‌عنوان یک عامل در راه تعدیل یا دگرگون ساختن این سلطه اقدامی به‌عمل آورد. شخص ناتوان مثل یک شی به‌جای کنش، واکنش نشان می‌دهد. خودش مدیر خودش نیست. توسط دیگران اداره می‌شود و تحت سلطه درمی‌آید. آن‌سوی قطب ناتوانی، آزادی و کنترل است، آزادی وضعیتی است که به شخص اجازه می‌دهد خود را از حالت سلطه بیرون ببرد و از صورت یک عامل واکنش نشان‌دهنده بیرون آید. آزادی ممکن است امکان حرکت به مفهوم فیزیکی یا اجتماعی، و توانایی، دورشدن از فرایند ماشین اجبار و یا فرصتی برای رها کردن یک شغل به دلیل وجود امکانات شغلی دیگر باشد. کنترل از آزادی اثباتی‌تر است و شامل مفهوم انسانی است که خود خویشتن را اداره می‌کند و می‌تواند بر نیروهای مسلط کارفرما یا نظام‌های ماشینی تأثیر بگذارد.

وقتی پژوهشگری کارگران دستی را ناتوان قلمداد می‌کند درجه‌ی انتساب این وابستگی تنها به دیدگاه‌های جامعه‌شناختی یا سیاسی او بستگی ندارد، بلکه به جنبه‌های آزادی و کنترلی که او به‌عنوان مهم‌ترین جنبه‌ها برمی‌گزیند نیز بستگی دارد. دست‌کم چهار نوع ناتوانی صنعتی از سوی صاحبنظران «مسأله‌ی اجتماعی» شناسایی شده‌اند:

(۱) جدایی از مالکیت ابزارهای تولید و فراورده‌ها، (۲) ناتوانی تأثیرگذاری بر سیاست‌های کلی مدیریت، (۳) نبود کنترل بر شرایط اشتغال، (۴) نبود کنترل بر فرایند کار بیواسطه به‌نظر ما، کنترل بر شرایط کار بیواسطه و کنترل بر شاریط اشتغال برای کارگران دستی مهم‌تر است تا پرداخت به سایر جنبه‌های انتزاعی و مجرد ناتوانی کارگر صنعتی.

نفس طبیعت اشتغال در سازمان‌های بزرگ تولیدی به معنای آن است که کارگر از هر نوع ادعا به فراورده‌ی تولید شده دست برداشته و مالک کارخانه، ماشین‌ها، و حتی ابزارهای کاری خود نیست. این «ناتوانی در مالکیت» برخلاف نبود کنترل بر کار خودی، یک پدیده‌ی ثابت در صنعت نوین است و کارگران انتظار اعمال نفوذی در این حوزه‌ها ندارند. امروزه به همان نحو که سرباز در اندیشه‌ی مالکیت تانک و توپ و منشی اداره در صدد تصاحب قفسه‌های محل کارش نیست کارگر هم دیگر به فکر تصاحب و تملک ماشین‌ها نمی‌افتد [۳]. کارگران صنایع اتومبیل یا صنایع شیمیایی هم در حسرت تملک ماشین آخرین مدل یا اسید سولفوریک تولید شده نیستند.

مارکسیسم ارتدوکس، جدایی کارگر از ابزارهای تولید را مسأله‌ی محوری سرمایه‌داری می‌دانست و پیامد این بینش آن بود که می‌گفت کارگرها به‌کلی از جامعه بیگانه شده‌اند. اما در عمل چنین نشده است. کارگران فقط خواهان شغل دایمی، مزد معقول و مزایای کارگری هستند. اما در عین حال مطمئن نیستیم که کارگران در اصل در صدد کنترل بر مالکیت هستند یا نه. این مطلبی است که زمانی اریش فروم در کتاب جامعه‌ی سالم مورد بحث قرار داده بود. جاذبه‌ی تملک یک کسب و کار کوچک در میان کارگران قوی‌تر است تا در میان کارمندان، و بنابر این، به قول الی چینوی، اشتغال هم برای کارگران یک نوع بیگانگی محسوب می‌شود.

چینوی می‌نویسد:

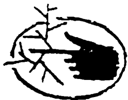
مهم آن است که آدم مستقل باشد و به‌جای آن که به فرمان دیگران رفتار کند ارباب خودش باشد. به‌همین دلیل همه‌ی کارگران دوست دارند برای خود کار کنند چون هرچه سود باشد به جیب خودشان می‌رود. وقتی که شخص کارگر دیگران است چیزی برای خودش باقی نمی‌ماند و بنابراین هر کاری که می‌کند نه مطابق میل بلکه برای کنارآمدن با کارفرما است. اما کسی که برای خودش کار می‌کند هر مقدار انرژی که صرف کند به سود خودش است [۴].

نبود کنترل بر تصمیم گیری، وجه دیگری از ناتوانی کارگر است. در سازمان‌های بزرگ صنعتی که به شیوه‌ی سلسله مراتبی اداره می‌شوند، ساختار به گونه‌ای است که اقتدار در بالا قرار گرفته و کارگر کنترلی بر تصمیمات مراجع بالا ندارد. البته برخلاف جنبه‌ی ناتوانی پیشین، که مورد نارضایتی کارگران بود، این جنبه سبب ناخشنودی نمی‌شود زیرا اغلب کارگران مایل نیستند در امر تصمیم گیری در این‌باره که چه چیز، چقدر، برای که و چگونه تولید شود، مشارکتی داشته باشند. تنها هنگامی که این قبیل تصمیم‌ها بر شغل آنها تأثیر مستقیم می‌گذارد به آنها علاقه و توجه نشان می‌دهند. در اوایل قرن حاضر طرفداران کلاسیک اعمال کنترل کارگری. هواداران روزا لوکزامبورگ؛ کارگران صنعتی جهان در آمریکا، سندیکالیست‌های فرانسه و نهضت‌های کارگری بریتانیا. خواهان دموکراسی صنعتی شدند، اما به تدریج فهمیدند که سازمان کلان تولید را نمی‌توان به‌صورت مدیریت جمعی رهبری کرد. به‌همین جهت موضع خود را عوض کردند و خواهان دموکراسی مبتنی بر نمایندگی و مشارکت در مدیریت شدند. پدیده‌هایی مثل «مشاوره‌ی مشترک» در انگلستان، «تصمیم گیری مشترک» در آلمان و شوراهای کارگری اروپای شرقی از این مقوله‌اند. اما در اینجا نیز به‌جای انبوه کارگران، هیأت نمایندگی آنها است که عملاً در تصمیم گیری‌ها مشارکت می‌کند.

نبود کنترل بر شرایط اشتغال، سومین وجه ناتوانی است. این جنبه برای کارگران آمریکایی بسیار مهم و پرمعنی است. به گفته‌ی سلیگ و پرلمن، کارگران آمریکایی پیش از آن که آگاهی طبقاتی داشته باشند، «آگاهی شغلی» دارند. در آغاز پیدایش سرمایه‌داری اجیر کردن و اخراج کردن کارگر به دلخواه کارفرما انجام می‌شد البته نیروی ناپیدای بازار در این امر نقشی قاطع داشت. کارگر مثل یک کالا تابع عوامل عرضه و تقاضا بود و اشتغالش به‌میزان مهارت او و رونق بازار بستگی پیدا می‌کرد. مهم‌ترین دستاورد اتحادیه‌های کارگری آمریکا معمول کردن معامله‌ی دسته‌جمعی به‌جای قرارداد فردی کارگر با کارفرما بود. بحران‌های ادواری اقتصادی موجب شدند تا هرج و مرج نظام رقابت آزاد در اثر اقدامات تحمیلی دولت تا حدی از بین برود. مقتضیات تکنولوژیکی، کارگران ماهر و مسئول را می‌طلبند و بنگاه‌های بزرگ دریافته‌اند که کارگر دایمی موجب ثبات اقتصادی و بالا رفتن بهره‌وری می‌شود. در جامعه‌ی «مابعد صنعتی» به یمن اتحادیه‌ها، مقتضیات تکنولوژیکی، و بنگاه‌های بزرگ قدرت کارگر در کنترل اشتغال بالا رفته است. کارگر که در فجر سرمایه داری یک شیء تلقی می‌شد حالا یک مستخدم است، یک انسان است.

جامعه شناسان و سوسیالیست‌ها ـ هر دو ـ معتقدند تکنولوژی ناتوانی کارگر را افزایش داده است. در واقع، رابطه‌ی کارگر با تکنولوژی از شرایط عمده‌ی از خودبیگانگی است. چون وقتی کارگر در هر قسمت از فرایند کارش با کنترل نظام ماشینی رو به رو باشد در عمل به یک ماشین تبدیل می‌شود. در واقع، شیئیت اساس از خودبیگانگی است. اینکه کارگری بتواند محیط اجتماعی ـ تکنیکی خود را کنترل کند به‌آزادی حرکت، آزادی گزینش، و آزادی گذر از موانع سرکوبگرانه بستگی دارد. کنترل بر روند کار و سرعت انجام آن در این زمینه بسیار اهمیت دارد. چون اگر کارگر با ماشین کار کند سرعت انجام را ماشین تنظیم می‌کند و به اراده‌ی او بستگی ندارد. کسی که می‌تواند ریتم کاری خود را تنظیم کند قادر خواهد بود درجه‌ی فشار وارد بر خود را تنظیم نماید.

می‌توان گفت در مجموع، کنترل بر سرعت انجام کار، آزاد شدن از فشار کار، آزادی حرکت فیزیکی، امکان کنترل کمیت و کیفیت تولید، و انتخاب تکنیک‌های کار، کنترل کارگر بر فرایند کار بیواسطه را ایجاد می‌کنند. اگر تکنولوژی عقلایی شده و سازمان کار، امکان مداخله‌ی فعال کارگر را در روند کار فراهم نسازند فرایندهای از خودبیگانگی صنعت نوین کارگر را یک شیء واکنش نشان‌دهنده و ابزار فرایند تولید می‌سازند.



قفس شطرنج

مسعود خیام
نشر روشنگران
چاپ اول، زمستان ۷۱
۱۳۶ صفحه، ۱۸۰۰ ریال

«گذشت آن روزگاری که می‌شد هدف ساده و یک جهت داشت. امروزه چشم هزار تصویر حشرات بر روی ماست و خامی و ساده دلی است اگر هدف ما هزار جنبه و جلوه نداشته باشد.»

قفس شطرنج رساله‌ای با هزار جنبه و جلوه، ذهنیات نویسنده‌ی خردورزی است که از قالب قصه یاری طلبیده تا بگوید آنچه را که باید. نویسنده بخشی از مجموعه‌ی عظیم آموخته‌ها و دریافته‌هایش را در این نوشته فشرده است تا کلیدی بدهد برای گشودن صندوقچه‌ی عشق و دانایی. و این خرد در روزگاری که انسان‌ها (خردورزان؟) اکثر صداقت و ایمانشان را به ربا می‌دهند، اعجابی عطوفت بار می‌آفریند.

ساختمان کتاب نمایی تازه دارد، متفاوت با آنچه تا کنون مرسوم بوده و نقش و نگارش چنان مشغول کننده‌ی چشم و ذهنی که زمان می‌طلبد تا چشم عادت کند و ذهنی بپذیرد، چنان که معهود نخستین آثار نسل‌های نوآور بوده است، درون ساختمان غریب است. آشفتگی است و هرج و مرج. چیزی شبیه مغازه‌ی عتیقه‌فروشی با اشیاء گران بها و منفرد فراوان که نظم کلاسیک برنمی‌دارد. زبان غیر متداول است، گاه عوامانه و گاه ادیبانه، گویی پوزخندی است به قالب و کلیشه برای بیان اندیشه و کلام، در پوشش استعاره‌ای که در نگاه اول خود را نمی‌نمایاند. کتاب لبریز از بازی و طنازی و عیاری است و ناگفته‌ای باقی نگذاشته. نویسنده کلام بسیاری از بزرگان ادبیات را برای بیان احساس و اندیشه‌اش در کتاب آورده تا درود و سپاس حق شناسانه‌اش را به دانایی، نثار آن بزرگان کرده باشد.

این همه اما ظاهری است که پوسته‌ای نو و مبتکرانه دارد. پوسته را می‌شکافیم و اینک مغز. ما ییم و هزار جلوه‌ی شورانگیز و مستی بخش که «پنجره‌های کهکشان عشقند»، در برابر هزار جنبه‌ی چرکین و دل‌آزار بدی و زشتی که «پنجره‌های دوزخ نفرتند»، پنداری ساختمان این اثر بر شانه‌های پر قدرت سقراط کبیر بنا شده و اوست که با قلم خردورزی که خود مشعل دار قرن بیست و یکم است می‌گوید که چگونه بیست و پنج قرن جام شوکران پیاپی خالی و پر شده و پیام او همچنان دست نیافتنی مانده است.

اما چه باک که گوینده‌ی قفس شطرنج امید بزرگش را همراه با مادر؟ ملکه‌ی سفید شطرنج، مظهر زایندگی، در دل خردمندان اندیشه‌ورز پنهان کرده است و یافتن نایافته‌ها را نوید می‌دهد.

بنفشه اسفندیاری

بی معنایی: هدف و کارکرد در کار دستی و بدنی

دومین بعد از خودبیگانگی در اشتغال صنعتی، بی‌معنایی است. به‌نظر می‌رسد ساختار دیوان‌سالاری نیز احساسات بی معنا بودن را تشویق می‌کند. با افزایش تقسیم کار در سازمان‌های بزرگ، کار فرد و نقش‌های او ارتباط اندام‌واره‌ای با مجموعه‌ی ساختار نقش‌ها ندارد و کارگر و مستخدم، درکی از فعالیت هماهنگ نداشته، هدفی را در کار خود احساس نمی‌کند.

کارل مانهایم می‌گوید بی معنایی در اثر تنش میان «عقلایی بودن کارکردی»، «عقلانیت ذاتی» در دیوان‌سالاری‌ها پدید می‌آید. عقلایی بودن کارکردی یعنی اینکه در سازمان‌های جدید همه چیز به حد اعلای کارایی ارتباط پیدا می‌کند. وظایف و رویه‌های لازم برای تولید یک فراورده تحلیل می‌شوند، کار، سازماندهی می‌گردد و هزینه‌ها به حداقل می‌رسند. حکمت و عقلانیت سازمان فنی و اجتماعی را تنها معدودی مدیران سطح بالا می فهمند (و در کارخانه مهندسان عالی مقام)، و تازه این در صورتی است که حکمت و عقلانیت مزبور اصولاً قابل فهم باشد اما در کنار کارایی و عقلانیت کل، عقلانیت ذاتی یکایک افراد موجب انحطاط نظام می‌شوند زیرا کارگری که کار بسیار کوچکی در گوشه‌ای از کارخانه انجام می‌دهد از کار دیگران خبری ندارد، نمی‌داند دور و بر او چه می‌گذرد. نیازی هم به دانستن ندارد. حاصل کار، نزول «ظرفیت عمل هوشمندانه» در موقعیت معین و از بین رفتن قدرت تصمیم براساس ابتکار فردی است.

معنی کار به سه جنبه از مناسبات کارگر با فراورده، فرایند و سازمان کار مربوط می‌گردد. وقتی آدم روی فراورده‌ی یگانه و فردیت یافته‌ای کار کند معنی کارش را می فهمد. وقتی روی مجموعه یا بخش بزرگی از تولید فراورده کار کند معنی کارش را درک می‌کند و سرانجام، انسانی که در حوزه‌ی بزرگ و عظیمی به کار مشغول است بهتر از کارگری که در قلمروی محدود و کوچک کار می‌کند معنی کار خود را می‌فهمد.

بنابراین گرایش به بی معنی بودن از ماهیت صنعت نوین ناشی می‌شود که بر اساس تولید استاندارد، تقسیم کار و کاهش دادن اندازه‌ی سهم کارگر به فراورده‌ی نهایی است. در کارخانه‌های بسیار بزرگ این پدیده‌ی بی معنایی شدیدتر احساس می‌شود. روند خودکاری (اتوماسیون) هدف و کارکرد را در میان کارگران یقه‌آبی بالا برده. زیرا این نظام فنی موجب پدید آمدن کارخانه‌های احساس کوچکتر شده و تولید گروهی جای تولید فردی را گرفته و فرایند عملیاتی یکپارچه‌تر شده است.

از خودبیگانگی اجتماعی: همگونگی و عضویت در جوامع صنعتی

برخلاف کارل مارکس که بر ناتوانی کارگر در صنعت نوین تاکید می‌کرد و چاره‌ی کار را اعاده‌ی کنترل کارگر بر شرایط کار می‌دانست، امیل دورکیم آنومی یا بی هنجاری و گسستگی جماعت‌های همگون را ویژگی متمایز جامعه‌ی کنونی می‌داند. فرایندهای انبوه‌ی صنعتی شدن و شهرنشینی، ساختار هنجاری جامعه‌ی سنتی را منهدم کرده و مردم را از گروه‌های محلی و نهادهایی که موجب ثبات و امنیت آنها بودند جدا ساخته‌اند. گذار به جامعه‌ی صنعتی موجب افزایش گرایش به

○ ناتوانی، بی‌معنایی، جدایی و ازخودبیگانه شدن، ناشی از ساختار اجتماعی صنعت نوین است.

○ شخص ناتوان مثل یک شیء، به‌جای کنش، واکنش نشان می‌دهد.

از خودبیگانگی اجتماعی نه تنها در جوامع کلان، حتی در کارخانه‌ها شده است. در نبود همگونی هنجاری، شکستن ماشین‌ها، خرابکاری، اعتصاب و فعالیت‌های انقلابی، تنها اعتراض به شرایط غیر قابل تحمل نیستند، بلکه در ضمن بیان این واقعیت‌اند که هنوز کارگران به بنگاه صنعتی وفادار نشده‌اند و تعهدی نسبت به نقش اجتماعی و جدید کارفرما احساس نمی‌کنند.

در جامعه‌های پیشرفته‌ی صنعتی، از خودبیگانگی اجتماعی در کارخانه‌ها کم شده است چون جامعه‌ی صنعتی شبکه‌ای از روابط اجتماعی است که از سازمان کار ناشی می‌گردند و برای اعضای جامعه ارزش دارند. کارخانه برای کارگران، یک جامعه است نسبت بدان تعلق خاطر دارند و احساس هویت می‌کنند و با این کار از احساس انزوایشان کاسته می‌شود. حتی کارگران نیم ساعتی قبل از شروع کار در کارخانه حاضر می‌شوند تا با دوستان گپی بزنند و استراحت کنند. به‌دنبال کار تحقیقی التون مایو و دستیارانش در جامعه‌شناسی صنعتی در مورد نقش گروه‌های کار غیر رسمی پژوهش‌های زیادی به‌عمل آمده و درباره‌ی احساس تعلق در جو غیر شخصی صنعت نوین به نکات مهمی برخورده‌اند.

جامعه‌ی صنعتی محدود هم دارای ساختاری از هنجارها، قواعد رسمی و غیر رسمی است که بدان وسیله رفتار اعضایش را راهبری می‌کند. در مورد دیوان‌سالاری و هنجارهای آن نیز در حوزه‌ی «جامعه شناسی مدیریت» تحقیقاتی انجام شده، اما هنوز به طور دقیق مشخص نکرده‌اند که این نهاد موجب افزایش از خودبیگانگی اجتماعی شده است یا کاهش آن.

از خود بیگانگی

اگر کارگر در جریان کار حتی نسبت به خودش بیگانه شود این آخرین حد از خودبیگانگی است. وقتی که کارگر احساس کند بر فرایند کار کنترلی ندارد و ارتباط هدفمندی با کار بنگاه برقرار نکرده است، به‌جای جذب کار شدن دچار نوعی جدایی شخصیت‌زدایی شده می‌گردد. و کار به‌جای آن‌که به نفسه هدفی باشد به صورت وسیله‌ی آینده‌نگری درمی‌آید. کاری که مشوق از خودبیگانگی باشد، توانایی‌ها، استعدادها، و شخصیت یگانه‌ی کارگر را متجلی نمی‌سازد. در دو مورد عمده این شکل از خودبیگانگی وجود ندارد: یکی وقتی که فعالیت کاری، ارضا کننده‌ی نیازهایی از قبیل کنترل، معنی و ارتباط اجتماعی باشد، و دیگر هنگامی که فعالیت کاری در کلیت تعهدات اجتماعی فرد کارگر ادغام گردد.

از خودبیگانگی یعنی اوج آگاهی نسبت به زمان و شکاف میان فعالیت حال و ملاحظات آینده. فعالیت از خودبیگانه نشده یعنی غرق شدن در اکنون. فعالیت از خودبیگانه شده یعنی فعالیت خودبه‌خودی و غیر آزاد، اجباری و به حکم ضرورت. در فعالیت از خودبیگانه شده پاداش در خود فعالیت است. در وضعیت‌های از خودبیگانه شده، کارگر نسبت به کار حالت بیرونی دارد، کار وسیله‌ای برای نیل به هدف است. در دستنوشته‌های اقتصادی و فلسفی، این نوع از خودبیگانگی بدین شرح توصیف شده است:

«از این رو، کارگر در کارش به‌جای تصدیق خود، به انکار خویش می‌پردازد، به‌جای رضایت، احساس نارضایتی دارد، آزادانه به تحول انرژی فکری و جسمی خود نمی‌پردازد، جسم را می‌آزارد و جان را منهدم می‌سازد. کارگر خود را تنها خارج از کارش، و در کارش خود را خارج از خودش احساس می‌نماید. وقتی که کار نمی‌کند در خانه است و وقتی کار می‌کند در خانه نیست پس کارش داوطلبانه نیست اجباری است. کار اجباری است پس ارضای یک نیاز نمی‌باشد بلکه وسیله‌ی صرف ارضای نیازهای خارجی است. در بیگانگی او با کار همین بس که به مجرد از بین رفتن اجبار فیزیکی یا هر نوع اجبار دیگر، از کار مثل طاعون فرار می‌کند.»

از خودبیگانگی کاری، احساس مثبت «خودیت» را تهدید می‌نماید چون به هویت شغلی لطمه وارد می‌کند، در جامعه‌ی سنتی فردیت نیافته، هویت آدمی از طریق خویشاوندی و اجباری بود. اما در جامعه‌ی صنعتی با توجه به تحرک جغرافیایی، شغلی و اجتماعی، حدی از آزادی در حد فاصل نظام‌های ارزشی متفاوت وجود دارد و تحول هویت شخصی یک فرایند خلاق مداوم است.

در جامعه‌ی صنعتی منابع پیشین وفاداری، یعنی خویشاوندی گسترده و وابستگی محلی، منطقه‌ای و حتی قومی در هم شکسته و هویت شغلی جای آنها را گرفته است و منزلت شغلی نقش اول را در قشربندی اجتماعی ایفا می‌کند. در مجموع، کار از خودبیگانه، هویت شغلی منفی را تشدید می‌کند. اگر کار بتواند فرصت‌های کنترل، خلاقیت، و چالش را فراهم آورد و فرد بتواند خود را ابراز نماید و استعدادهای فردی خود را به نمایش بگذارد، بر احترام و پایگاه و منزلت شغل می‌افزاید و داغ ننگ منزلت پست شغلی را می‌زداید. کار از خودبیگانه برعکس، ـ بدون کنترل، آزادی یا مسئولیت ـ موجب تصدیق و تعمیق این برداشت می‌شود که تصور اجتماعی در مورد پایگاه و منزلت پایین شغلی درست بوده است.

نظریه‌ی از خودبیگانگی چشم‌انداز هر شهری را به

○ آن سوی قطب ناتوانی، آزادی و کنترل است.

○ کارگر که در فجر سرمایه‌داری یک شیء تلقی می‌شد، حالا یک مستخدم، یک انسان است.

روی جهان کار گشوده است اما این چشم‌انداز محدود می باشد و با همه‌ی ظرافت‌های اجتماعی - روان‌شناختی‌اش بغرنجی‌ها و ابهام‌های معنای درونی کار را بر فرد آشکار نساخته است. این نظریه به خاطر دوراهی بودنش نمی‌تواند رابطه‌ی میان کار و خوشبختی انسان را توضیح بدهد. چون حتا بیگانه‌ترین کارها هم از مقداری خوشی بهره‌مندند. نمی‌توان تمامی قضیه را در ضرورت و اجبار خلاصه کرد. دیدگاه مارکس نیز در این زمینه محدود یا فیلسوفانه است. او هزاران کارکردی را که حتی کار بیگانه شده در سازمان اجتماعی انسان ایفا می‌کند نادیده گرفته است. کارگر دیگر از کارش «مانند طاعون» فرار نمی‌کند، نیاز به فعالیت و کنش، مراوده‌ی اجتماعی، نیاز به پایگاه، منزلت و هویت در جامعه‌ی بزرگتر موجب می‌شود که حتا کارگر ناماهر بعد از بازنشستگی، آزادانه به کار پردازد بی‌آن‌که فقط جنبه‌ی اقتصادی آن را مد نظر داشته باشد.

جمع بندی

چهار سنخ از خودبیگانی را به بحث گذاشتیم. حالا می‌پرسیم وجوه اشتراک این چهار سنخ چه بود؟ اولین نقطه‌ی اشتراک، چند پارگی وجود و آگاهی انسان است که کلیت تجربه و فعالیت را مانع می‌گردد. تمایز این وجوه و ابعاد همانا مبتنی بر بودنشان بر اصول تقسیم یا چندپارگی است. هر بُعد دارای یک وضعیت یگانه و بیگانه نشده است که نوعی کلیت انداموار را در کیفیت تجربه ایجاد می‌نماید. وضعیت ازخودبیگانه، انسانی به‌وجود می‌آورد که «به صورت یک شیء مصرف می‌شود».

دوپارگی وجود انسان و آگاهی او به ذهن و عین، اندیشه‌ی ناتوانی را به ذهن می‌آورد شخص ناتوان یک عامل است که دیگران یا یک نظام غیر شخصی او را کنترل می‌نماید و نمی‌تواند به‌عنوان یک فاعل در وضعیت ناتوانی خود تعدیل یا دگرگونی ایجاد نماید. قطب مقابل ناتوانی، آزادی و کنترل است.

ازخودبیگانگی در حالت بی معنایی بازتاب شکاف کل و جزء است. در این حالت فردیت شخص گویی هیچ ارتباطی با برنامه‌ی کلی زندگی او ندارد. هنگامی که نقش‌های فرد با تمامی نظام هدف‌های سازمان تناسب نداشته باشد و تمامی پیوندهایش را با کل بگسلد، بی‌معنایی به‌وجود می‌آید. در این حالت وضعیت ازخودبیگانه نشده، یعنی درک برنامه‌ی زندگی یا کل کارکرد و فعالیت سازمان هدفمند ـ و نه بی‌معنا ـ می‌باشد.

انزوا یا بی‌هنجاری ناشی از جدایی فرد از اجزاء اجتماعی رفتار و انگیزه‌ی آدمی است. انزوا یعنی اندیشه‌ی ازخودبیگانی عام اجتماعی، احساس درون جامعه بودن (اما نه احساس تعلق به آن)، احساس دور بودن از نظم گسترده‌ی اجتماعی، و نبود وفاداری به مجموعه‌های بیواسطه است. نقطه‌ی مقابل آن، احساس تعلق به جامعه و عضویت در آن جماعاتی است که بخش‌های لاینفک نظام هنجاری‌اند.

ازخودبیگانگی به‌طور اخص، گسسته شدن تداوم موقت تجربه است. اگر فعالیت و کار، وسیله باشند ـ نه هدف ـ، آگاهی به زمان، ناشی از شکاف میان درگیری اکنون و ملاحظات آینده، پدید می‌آید. نقطه‌ی مقابل آن، بیان و ابراز خویشتن و خود تحقق‌بخشی است از مشخصه‌های این نوع ازخودبیگانگی، جدایی کار شخص از سایر علایق اوست در این حالت، کار به‌جای تصدیق هویت شخص و خودیت او، احترام به نفس او را از بین می‌برد.

چهار سنخ ازخودبیگانگی بازتاب چهار نوع شکاف در رابطه‌ی انداموار انسان و تجربه‌ی وجودی او هستند: جفتواره‌های ذهن ـ عین، جزء ـ کل، فردی ـ اجتماعی، و اکنون ـ آینده نماینده‌ی این چهار شکاف هستند. هریک از اینها از انسان به‌جای هدف، وسیله‌ای می‌سازد و چون در اصل به‌جای انسان، این اشیاء هستند که به‌عنوان وسیله مورد استفاده قرار می‌گیرند پس، شیئی شدن نیز مثل دوپارگی وجه مشترک ازخودبیگانگی در سنخ‌های متفاوت آن است.

خلاصه کنیم: کسی که به‌عنوان شیئی در شرایط مورد بحث به‌کار گرفته می‌شود (۱) ناتوان است و کنترلی ندارد، (۲) نقشی جزیی و تخصصی دارد مثل یک «مهره» است، (۳) از جامعه و شبکه‌ی روابط شخصی جدا افتاده است و در نتیجه فعالیتش به‌جای آن‌که هدف باشد وسیله می‌شود.

دوپارگی انسان بیشتر ناشی از دگرگونی‌های اساسی در سازمان اجتماعی در اثر انقلاب صنعتی است. به‌همین سبب مفهوم ازخودبیگانگی مفهومی نوین است (البته توده‌ها اغلب ناتوان بوده‌اند)، در جامعه‌ی انبوه دیوان‌سالار می‌توان تمامی توده‌ها را ازخودبیگانه انگاشت بنابر این گسترش مفهوم ازخودبیگانگی در زمانه‌ی ما بازتاب شرایط اجتماعی و پیامدهای گذار به جامعه‌ی صنعتی است (در اینجا آدم بین نظریه‌ی ازخودبیگانگی و تحلیل اجتماعی از جامعه‌ی صنعتی نوین ـ مثلاً کار تونیس و پارسونز ـ شباهتی می‌بیند: در آنجا نیز بر سیطره‌ی سمت‌گیری ابزاری بر بیانی، وسیله بر هدف، تکنولوژی و سازمان بر خانواده و جماعت تأکید شده است یعنی دوپارگی‌هایی که از آنها بحث کردیم). برعکس با مطالعه‌ی ثبات و همگونگی دوباره‌ی جوامع صنعتی در مراحل بلوغ و پیشرفت‌شان، در واقع به مطالعه‌ی شرایطی پرداخته‌ایم که یا بر ازخودبیگانگی غلبه شده است و یا افراد آن‌را قابل تحمل و بی‌زیان تلقی کرده‌اند*.

* خلاصه شده‌ای از فصل دوم کتاب ازخودبیگانگی و آزادی

Robert Blauner, *Alienotion and Freedom* (The Univ. of Chicago Press, 1983).

۱. به نظر من کاری که خود سامانی، مسئولیت، پیوند اجتماعی و خود تحقق بخشی را اجازه دهد به منزلت فرد آدمی می افزاید، اما کار فاقد خصوصیت‌های فوق موجب محدود شدن تحول استعدادهای فردی می‌شود و ارزش منفی دارد.

۲. ملوین سیمن در مقاله‌ای با نام «در معنای ازخودبیگانگی»، پنج راه متفاوت را گوشزد می کند که در آنها، مفهوم ازخودبیگانگی در نظریه‌ی جامعه‌شناسی و تفکر اجتماعی به‌کار گرفته شده است. مثلاً او علاوه بر چهار سنخ فوق، بی‌هنجاری را به‌عنوان یک سنخ مستقل معرفی کرده است. مارکس نیز نسبت به این قضیه نگرشی چندوجهی دارد و به جنبه‌های اقتصادی، روانی، جامعه‌شناختی و فلسفی امر می‌پردازد. در دستنوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴ مارکس جوان ضمن تحلیل نهادهای سرمایه‌داری ـ مالکیت خصوصی، اقتصاد بازار، و پول ـ می گوید این نهادها کارگر را از فراورده‌ی کارش جدا می‌سازند، از فرایند کار بیگانه می کنند و نسبت به همنوعان بیگانه می‌سازند حتی از طبیعت خودش بیگانه‌اش می‌سازند. من در این بحث از نظر مارکس نیز استفاده کرده‌ام.

۳. ماکس وبر در تحلیل کلاسیک خود از دیوان‌سالاری به بسط مفهوم مارکس در مورد جدایی کارگر صنعتی از ابزارهای تولید در تمامی سازمان‌های کلان پرداخته است. کارمند از ابزارهای اداره، سرباز از ابزارهای خشونت، و دانشمند از ابزارهای تحقیق بیگانه شده‌اند.

4. Ely Chinoy, *Automobile workers and the American Dream* (New York, Doubleday & co. 1955). pp. 15-17.



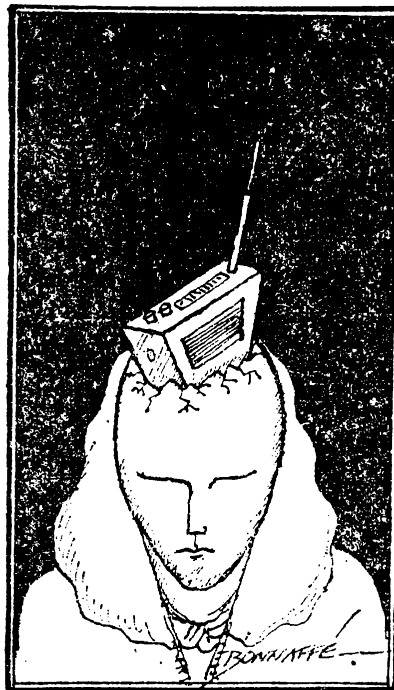
ترجمه‌ی احمد تدین



مسعود خیام

اطلاعات و اندیشه

مبحثی در کامپیوتر و فرهنگ



کلیهٔ افکار، تخیلات، الهامات، علوم، هنرها و . . . زائیدهٔ فعالیت مغز بشر است. امروزه که حجم اطلاعات ذخیره شده در تمدن بشری به‌حدود قابل ملاحظه‌ای رسیده، مغز به‌عنوان مرکز فرماندهی اطلاعات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شده است. اگر روزگاری وظیفهٔ عمدهٔ مغز «حفظ» و «راه‌بری» تن بود، امروزه وظیفهٔ عمدهٔ تن خدمت به‌مغز است. روزی خواهد رسید که تنها کار بدن، دادن سرویس مستقیم و منظم به‌مغز خواهد شد. در شیوهٔ عمل‌کرد مغز و ساختار آن تحقیقات عمده‌ای انجام شده چند شاخهٔ جدید علم مثل «علم اطلاعات» و «هوش مصنوعی» به‌این بررسی اشتغال دارند که خود این دانش‌ها تماماً در پرتو پیش‌رفت‌های کامپیوتر عملی گشته‌اند.

در حال حاضر به‌نظر می‌رسد که مغز بشر قادر به‌فراگیری و ذخیرهٔ بیش از 18**10 (بخوانید ۱۰ به توان ۱۸) تکه یا واحد (Bit) اطلاعاتی است. پس از اختراع کامپیوتر، اطلاعات ما دربارهٔ مغز افزایش یافت و شیوه‌های ماشینی برای مطالعهٔ آن به‌کار گرفته شد. دیده می‌شود که دربارهٔ هر بخش از اطلاعات می‌توان سوآلی مطرح کرد به‌طوری که جواب آن سوآل آری یا نه باشد. زنجیره‌ای از این سوآلات می‌تواند کلیهٔ اطلاعات مربوط به‌پدیده را بیان کند.

فرض کنیم درجهٔ حرارت این اطاق مورد سوآل است. با انجام یک رشته سوآل و جواب می‌توان به‌جواب مسأله دست‌رسی پیدا کرد، مثلاً ما می‌توانیم بپرسیم آیا درجهٔ حرارت بیش‌تر از ۱۰۰ درجهٔ سانتیگراد است؟

- نه.

آیا بیش‌تر از ۵۰ است؟

- نه.

آیا بیش‌تر از ۲۰ است؟

- بله.

آیا بیش‌تر از ۲۵ است؟

- نه.

آیا بیش‌تر از ۲۲ است؟

- نه.

آیا ۲۱ است؟

- بله.

مجموعهٔ یک «سوآل و جواب» یک واحد اطلاعاتی است. برای پی بردن به‌حجم دانش‌های بشری و دریافتن این نکته که چه تعداد از سلول‌های مغزی برای فراگیری آنان لازم است روش‌های متعددی متداول شده است، یکی از شیوه‌هائی که برطبق آن می‌توان کل اطلاعات موجود در تمدن بشری و ارتباط مغز را با این اطلاعات سنجید، کاربرد روش بالا و شمردن واحدهای اطلاعاتی موجود در تمدن است.

این روش در واقع بر مبنای تبدیل کمّی اطلاعات و شمارش کدهای الکترونیکی و کامپیوتری است که به‌آن تکه یا واحد اطلاعاتی می‌گویند. هر تکهٔ اطلاعاتی مجموعهٔ یک سوآل و جواب است که جواب آن الزاماً «آری» یا «نه» باشد. اختراع این شیوهٔ برخورد با اطلاعات به‌ویژه به‌خاطر عمل‌کرد خاص کامپیوترهای دیجیتال الکترونیک است. بودن جریان برق در یک سیم (آری) یا عدم جریان برق در آن سیم (نه) می‌تواند واحد شمارش اطلاعات باشد، هم‌چنین است روشن بودن یک چراغ (آری) یا خاموش بودن آن (نه). به‌این ترتیب تمامی مکالمات ما با کامپیوترهامان باید بتواند نهایتاً به‌سوآلاتی با پاسخ‌های «آری» یا «نه» تجزیه شوند.

در یک بازی بیست سوآلی، همان‌گونه که می‌دانیم یک نفر «مورد سوآل» را در نظر می‌گیرد و بازی‌کن طرف مقابل باید مجهول را به‌وسیلهٔ سوآلات ردیابی کند. سوآلات باید به‌گونه‌ای باشد که پاسخ‌های آری یا نه ایجاب کنند و مجموع سوآلات بیست عدد است. حال بیائیم حساب کنیم چند تکهٔ اطلاعاتی در یک بازی بیست سوآلی نهفته است.

در این بازی سوآل کننده شروع به‌تقسیم جهان (سیستم) به‌قسمت‌های مختلف خواهد کرد و قسمت‌های غیر مورد نظر را کنار خواهد گذاشت و این کار را تا جائی ادامه خواهد داد که مجهول مورد نظر را به‌دام اندازد. نخستین سوآل، جهان را به‌دو بخش تقسیم می‌کند، سوآل دوم یکی از دو

قسمت را به‌دو بخش جدید تقسیم می‌کند و سوآل سوم باز هم باقی مانده را به‌دو قسمت جدید تقسیم می‌کند.

باید دقت کرد که اولاً در هر سوآل لازم نیست جهان به‌قطعات مساوی تقسیم شود و قطعات می‌توانند نامساوی باشند، ثانیاً پس از سه سوآل جهان را (دست بالا) به‌هشت قسمت تقسیم کرده‌ایم که فقط یک قسمت مناسب و بقیه نامناسب‌اند. در این‌جا در واقع ما کل جهان را به ۸ قسمت تقسیم کرده‌ایم.

۸=۳**۲=۲×۲×۲

در پایان بازی ۲۰ سوآلی عملاً جهان به ۲۰**۲ قسمت (نه لزوماً مساوی) تقسیم شده است.

۶**۱۰ ≈ ۱۰۴۸۵۷۶=۲۰**۲

بنابراین برای بازی‌کنان ماهر بازی بیست سوآلی، بردن این بازی هنگامی ممکن است که محل زیست آنان یک جامعهٔ متمدن با فقط ۶**۱۰ واحد اطلاعاتی باشد. اما همان‌گونه که خواهیم دید، تمدن روی کرهٔ زمین تقریباً دارای ۱۴**۱۰ واحد اطلاعاتی است. بنابراین یک بازی‌کن ماهر، بازی بیست سوآلی را ۶**۱۰ بار از هر ۱۴**۱۰ باری که بازی کند خواهد برد. یعنی یک‌بار در ۸**۱۰ بازی، یعنی درهر صدمیلیون بار که این بازی انجام شود ما باید فقط یک برنده داشته باشیم.

علت این‌که در این بازی به‌مراتب بیش‌تر برنده می‌شوند این است که قوانین اضافه‌ای در این جا صدق می‌کند که اگر چه نانوشته مانده است اما به‌خوبی درک شده مورد اجرا قرار می‌گیرد. به‌عنوان مثال موضوع مورد سوآل باید در حیطهٔ دانش شخص سوآل کننده بوده حتی‌المقدور به‌شغل و زیست او ارتباط نزدیک داشته باشد. در این بازی هنوز دیده نشده که برای یک خانم خانه‌دار یا یک مادر تعداد کربن‌های ملکول «د. ن. ا.» در یک آمیب مورد سوآل قرار گیرد. برای او حداکثر طرز شستن پارچه‌های رنگی در داخل ماشین‌های لباس‌شوئی خانگی یا اضافه کردن مواد نرم کننده یا سفید کننده به‌لباس‌های شسته شده سوآل می‌شود. همان‌گونه که هنوز دیده نشده برای یک سیاست‌مدار شیوهٔ عمل‌کرد عاطفه یا مهر در مغز مادر مورد سوآل قرار گیرد.

در واقع چنین قانون نوشته نشده‌ای باعث



می‌شود در حدود ۶**۱۰ واحد اطلاعاتی از جهان مجزا شده و مورد کاوش و تدقیق سوآل کننده قرار بگیرد. از آن‌جا که آمار مسابقات ۲۰ سوآلی چیزی در حدود ۵۰ درصد را نشان می‌دهد می‌توان گفت که نزد بشر در حدود ۶**۱۰ سلول به‌کار افتاده است. این البته یک معدل کلی بوده و از قوانین احتمالات پیروی می‌کند. یعنی نمی‌توان در مورد انسان‌های خاص چیزی مشخص گفت. همان گونه که بیمه‌گر اتومبیل می‌تواند از روی نرخ تصادفات، قیمت بیمهٔ خود را برای هر نوع بیمهٔ خاص اعلام دارد اما هرگز نمی‌تواند راجع به‌یک رانندهٔ خاص یا اتومبیل مشخص چیزی بگوید.

در هرحال ۶**۱۰ واحد اطلاعاتی مقدار زیادی از اسرار درونی یک تمدن را فاش خواهد کرد. اخیراً کل مشارکت مدارک نوشته شده برای تمدن ما از زمان کلاسیک‌های یونان تاکنون را تخمین زده‌اند، انجام چنین تخمینی مشکل نیست:

ببینیم تعداد واحدهای اطلاعاتی یک کلمهٔ معمولی چه‌قدر است. برای این کار باید یک زبان انتخاب کنیم. بیائیم زبان انگلیسی را به‌عنوان زبان پایه برای این مطالعات بپذیریم زیرا که در این زبان امکانات عمده‌ای وجود دارد. مثلاً کدهای کامپیوتری انگلیسی هستند، کدهای نجوم رادیوئی مدرن انگلیسی هستند و در این زبان کتاب‌خانه‌های نسبتاً کاملی از تمامی فرهنگ‌های بشری موجود است که از این نظر شاید فقط زبان روسی قادر به‌رقابت با آن باشد.

بسیار خوب، در یک کلمهٔ انگلیسی مجموعاً چند واحد اطلاعاتی وجود دارد؟ در زبان انگلیسی ۲۶ حرف الفبا هست و فعلاً فرض کنیم که شش علامت نقطه‌گذاری نیز در نوشتن انگلیسی دخالت می‌کند. پس جمعاً ۵**۲=۳۲ حرف و علامت در زبان انگلیسی به‌کار می‌رود. این چیزی شبیه به ۵ واحد اطلاعاتی برای هر حرف را نشان می‌دهد. اگر یک کلمهٔ معمولی انگلیسی از ۴ تا ۶ حرف تشکیل شده باشد (باید توجه کرد که در انگلیسی اگر کلمهٔ ۶ حرفی بخواهد معدل باشد تعداد زیادی کلمهٔ فانتزی و نامانوس وارد می‌شود) در این صورت چیزی بین ۲۰ تا ۳۰ واحد اطلاعاتی برای هر کلمه باید در نظر گرفت.

یک کتاب متداول انگلیسی در هر صفحه حدود ۳۰۰ کلمه را در خود جا می‌دهد و خود نیز حدود ۳۰۰ صفحه است. چنین کتابی در حدود یک‌صد هزار کلمه خواهد بود.

۵**۱۰=۱۰۰/۰۰۰≈۹۰/۰۰۰=۳۰۰×۳۰۰

برای محاسبهٔ دست بالا بگوئیم هر کلمه ۳۰ واحد اطلاعاتی است، پس هر کتاب در حدود سه میلیون واحد اطلاعاتی خواهد بود.

۶**۱۰ × ۳ = ۵**۱۰ × ۳۰

بزرگ‌ترین کتاب‌خانه‌های جهان مثل کتاب‌خانهٔ موزهٔ انگلستان، بودلین آکسفورد، کتاب‌خانهٔ عمومی نیویورک، کتاب‌خانهٔ وایدنر هاروارد و کتاب‌خانهٔ لنین مسکو چیزی در حدود ده میلیون جلد کتاب در خود جا داده‌اند، بنابراین جمعاً به‌سی‌هزارمیلیارد واحد اطلاعاتی خواهیم رسید.

۱۳**۱۰ × ۳ = ۶**۱۰ × ۱۰ × ۶**۱۰ × ۳

این کل اطلاعات نوشته شدهٔ بشری است. به این ترتیب محاسبات اطلاعاتی نشان می‌دهد که به طور متوسط هر کتاب حاوی سه میلیون واحد اطلاعاتی است یعنی یک کتاب‌خانهٔ ده میلیون جلدی در بر گیرندهٔ سی تریلیون (میلیون میلیون) واحد اطلاعاتی است.

برای به‌دست آوردن واحدهای اطلاعاتی در تصاویر شیوه‌های دیگر را باید به‌کار گرفت که در هرحال تخمین‌ها ضخیم بوده و نتایجی تقریبی به‌بار می‌آورد.

آنالیز کامپیوتری تصاویر نشان می‌دهد



یک عکس معمولی سیاه و سفید که به‌طرز بدی گرفته شده در حدود یک میلیون واحد اطلاعاتی در خود ذخیره کرده است، درحالی که یک کاریکاتور یا کارتون فقط ۱۰۰۰=۳**۱۰ واحد اطلاعاتی در خود دارد. از طرف دیگر یک عکس رنگی بسیار خوب و بزرگ یا یک نقاشی کامل ممکن است تا حدود یک میلیارد واحد اطلاعاتی در خود جا داده باشد.

عملاً هر تصویر خوب هزار برابر نوشته‌های هم سطح خویش اطلاعات منتقل می‌کند و به این جهت اطلاعات بشری روز به روز بیش‌تر به سوی اطلاعات تصویری سوق پیدا می‌کند. اطلاعات تصویری روی تابلوهای نقاشی، عکس‌ها، کارتون، گرافیک کامپیوتری، فیلم‌های سینمائی، ویدیوئی، تحقیقاتی، آزمایشگاهی، صنعتی وجود دارد اما قضیه به همین جا ختم نمی‌شود و اطلاعات تصویری رسیده از آسمان در داخل انواع ابزارهای «بیننده»، گیرنده‌های اشعهٔ گاما و اشعهٔ ایکس، گیرنده‌های نوترینو و سایر ذرات که به صورت‌های مختلف مصور می‌شوند وجود دارد.

با در نظر گرفتن حجم کلیهٔ تصاویر موجود و البته با در نظر گرفتن این‌که عکاسی و فیلم‌برداری نسبت به‌نوشتن بسیار جوان‌تر است بیائیم تصور کنیم که اطلاعات ذخیره شده در عکس‌ها ده برابر اطلاعات ذخیره شده در کتاب‌هاست، به‌این ترتیب کل اطلاعات «تصویری و کلامی» بشر بالغ بر:

۳×۱۰**۱۳+۳۰×۱۰**۱۳=۳/۳×۱۰**۱۴

واحد اطلاعاتی خواهد بود که آن‌را با تخمین دست بالا به‌سه برابر ارتقاء داده و ۱۵**۱۰ واحد اطلاعاتی را برای کل اطلاعات جامعهٔ متمدن بشری روی کرهٔ زمین در نظر می‌گیریم. از این روست که اگر فقط یک پیام کوچک رادیوئی از سایر ذی‌شعوران فضا به‌ما برسد می‌تواند شامل مقادیر عظیمی از اطلاعات جدید باشد و اثرات بزرگی روی جامعهٔ ما بگذارد و به‌شیوه‌ای بنیادی موجب تجدید نظر در بسیاری از مسائل پایه‌ای گردد.

کل اطلاعات تمدن بشری شامل کمتر از ۱۵**۱۰ واحد اطلاعاتی است، این فقط یک میلیون میلیارد واحد اطلاعاتی است و مغز بشر به‌مراتب بیش‌تر از فراگیری کل این اطلاعات گنجایش دارد، پس چرا هیچ‌کس مسلط و محیط بر تمام دانش‌های بشری نیست؟

یکی از تفاوت‌های انسان با سایر حیوانات در این است که انسان با اطلاعات بسیار کمی متولد می‌شود. یک بچه گربه‌از اوایل کودکی مقدار زیادی از اطلاعات گربه‌های بزرگ را در خود دارد زیرا او به‌حکم غرائز کار می‌کند، اما ارتباط افراد بشر با جهان بیش‌تر به‌صورت فراگیری و یادگیری است تا به‌صورت غرائز. ما با غرائز ارثی، اطلاعات بسیار اندکی را با خود به‌این جهان می‌آوریم و در این‌جا ناگزیر به‌فراگیری تمامی دانش‌ها هستیم.

بیائیم در نظر بگیریم برای فراگیری هر واحد اطلاعاتی به‌طور متوسط یک ثانیه وقت لازم است (گاه اوقات در یک ثانیه ده‌ها واحد فراگرفته می‌شوند و گاه در ده‌ها ثانیه حتی یک واحد اطلاعاتی نیز نمی‌توان فراگرفت) و همچنین درنظر بگیریم یک انسان به‌طور متوسط یک‌صد سال عمر کرده تمامی این مدت را نیز صرف فراگیری کند. یک‌صد سال کار مداوم شبانه‌روزی و بدون هیچ‌گونه وقفه، در برگیرندهٔ سه میلیارد ثانیه می‌شود:

۱۰۰×۳۶۵×۲۴×۶۰×۶۰=۳×۱۰**۹ ثانیه

که این یک‌ده‌هزارم اطلاعات نوشته شدهٔ بشری است. یعنی اگر کسی یک‌صد سال تمام به‌فراگیری (بدون خوردن، خوابیدن و . . .) مشغول باشد، قادر خواهد بود از هر ده‌هزار کلمه دانش نوشته شده یک کلمه را فرا بگیرد. تازه کل دانش به‌کنار که در آن صورت رقم به‌یک کلمه از هر یک میلیون کلمه می‌رسد.

از طرف دیگر مغز بشر در وجود بشر قرار داشته از ارگان‌های بیولوژیک زیست و تابع تکامل این بیولوژی است. نارسائی‌ها و کاستی‌های ما نشانه‌ای از نسبیت همهٔ وجود ما از جمله مغز است.

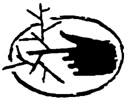
در مورد نسبی بودن فعالیت مغز به‌مسائل متعدد تخصصی می‌توان اشاره کرد. در مغز بشر ساعتی تعبیه شده است که آهنگ تمامی فعالیت‌های بدن را کنترل می‌کند، این ساعت تحت شرایط کمی غیر عادی (نزد خدمهٔ پرواز هواپیما به‌عنوان مثال) از کوک خارج شده برای کوک کردن مجدد آن به‌زمان و کوشش نیاز است. متأسفانه دیده می‌شود که این ساعت آن‌قدرها هم که روزهای نخستین تصور می‌شده دقیق نیست. از آن گذشته هیچ دو ساعتی نزد افراد بشر هم‌آهنگ نیست و هر بشر ساعت خصوصی خود را حمل و زمان خصوصی خویش را تجربه‌می‌کند. در نتیجه ضربان قلب‌ها، ریتم‌های بیولوژیکی، نرخ تنفس و سایر عمل‌کردهای بدن‌های ما باهم متفاوتند.

روان‌کاوان در وجود انسان به‌کاستی‌هائی برخورد کرده‌اند که به‌خوبی می‌تواند دلایل بیولوژیکی داشته باشد. روزی که بشر در جنگل‌ها برای شکار به‌دنبال پرندگان می‌دوید و پرواز شکار او را ناکام می‌گذاشت، یا روزی که شکارچی تیزچنگالی سر در پی بشر گذاشته و دست بشر از پرواز و فرار به‌بعد سوم کوتاه بود، آرزوی پرواز به‌عنوان یک ضرورت در مغز بشر به‌وجود آمد. امروزه که تکامل، مسیر بشر را از جنگل جدا کرده است پرواز فقط آرزوی خفته‌ای است که به‌رویای کودکان درمی‌آید.

حال به‌مغز و حاصل عمل‌کرد آن، «اندیشه» بنگریم. از یک سو مسلم است که مغز مظروف جهان است، زیرا ساختمان کلی جهان، در برگیرندهٔ ما و مغز ماست و این نه تنها به‌خاطر وسعت اندازه‌ها و زمان‌ها، که به‌خاطر تعداد ابعاد است، به‌نظر می‌رسد جهان ما بسیار پیچیده‌تر از جهان چهاربعدی است ولی در بهترین بررسی‌ها که ما تاکنون روی خود انجام داده‌ایم خود را یک موجود سه بعدی که به‌تازگی قادر به‌شناخت بعد چهارم گردیده است شناخته‌ایم. اما از طرف دیگر مسلم است که این مغز ماست که جهان و هرچه را که در اوست به‌تصور ما در می‌آورد و خود عملاً به صورت ظرف جهان عمل می‌کند.

بررسی توانائی‌ها و محدودیت‌های مغز بشر در شناخت مغز و بشر کمک عمده‌ای می‌کند. توانائی‌های مغز به‌جز انجام کلیهٔ کارهای روزمرهٔ بشری، رفع حوائج و کنترل اعضاء، در یک کلام خلاصه می‌شود: مغز می‌تواند به‌طور ارادی عمل کرده (به‌تفکر پرداخته) که حاصل این عمل‌کرد «اندیشه» است.

اندیشه، یک مدل تشابهی (Simulation)



Model) از مسألهٔ مورد بررسی است که با کمک ابزارهای متداول مغز، از جمله تصاویر، کلمات و دریافته‌های حسی، در مغز بشر ساخته می‌شود. بشر در بازسازی موضوع مورد بررسی، به‌آزمایش داده‌های مختلف ورودی (Input Data) و بررسی نتایج خروجی (Output Results) آن می‌پردازد. مغز بشر قادر به‌ساختن بهترین برنامه‌های کامپیوتری مدل تشابهی است و در نتیجه می‌تواند آینده‌نگری داشته باشد. در انجام کلیهٔ فعالیت‌های بشری، از جمله یک راه‌پیمائی ساده، گذاشتن هرقدم ایمن، نتیجهٔ بغرنج‌ترین فعالیت‌های بالاترین ارگان زیست یا همان مغز است.

در مورد محدودیت‌های مغز باید گفت که محدودیت اصلی مغز در ناسازگاری یا تکمیل نبودن همین مدل‌های تشابهی است. با وصف این‌که مغز بشر به‌مراتب از مجموع کلیهٔ کامپیوترهای جهان کنونی قوی‌تر و بزرگ‌تر است اما در مقایسه با خود جهان موجودی بسیار کوچک (و نه حقیر) و ضعیفی است. موجودی که در تقویم جهانی فقط چهل ثانیه از عمر تفکرش می‌گذرد. فعالیت‌های مغزی دارای محدودیت خاص خود است. در برقراری ارتباط که از اهم کارهای مغز است، هنگامی که نویسنده‌ای به‌منظور نوشتن «گلابی» قلم به‌دست می‌گیرد، تا این منظور به‌مغز رسیده و تمام مراحل انتقال تا روی کاغذ و سایر مراحل بینایینی را طی کند و به‌دست خواننده برسد (از آن‌جاکه در هر مرحله یک تغییر کوچک به‌وجود می‌آید) «سیب» به‌دست خوانندگان می‌رسد و از لحظه‌ای که خواننده سیب را می‌خواند تا وقتی که کار خود را با خواندن این مطالب تمام می‌کند، همه گونه تغییرات دانسته و ندانسته در آن داده و آخر سر «هلو» هضم می‌کند.

مغز بشر دارای چه قدرتی نیست و نمی‌تواند که باشد؟ مغز بشر دارای قدرت تجسم آن‌چه با آن مطلقاً آشنائی ندارد نیست. مثلاً اگر به‌یک بشر تربیت نشده بگوئید فضای خالی را مجسم کند، با احتمال زیاد انبار بزرگ خالی از گندم را مجسم خواهد کرد، انباری که سال‌ها برای خالی بودن آن افسوس خورده است. بیائید به‌همان مغز نشان دهیم که آن انبار پر از هوا و باکتری و... است و خلاصه شروع به‌تربیت بشر کنیم سپس از او راجع به‌فضای خالی بپرسیم. این‌بار او از فضای بین ستارگان صحبت خواهد کرد. اگر آگاهی او بالاتر رود و بداند که در آن‌جا نور هست و نور «دوگانهٔ» جرم و انرژی است و... و باز از او در مورد فضای خالی سوآل شود خاموش خواهد ماند.

در این‌جا یک حقیقت فیزیکی نیز خودنمائی می‌کند. هنگامی که از فضای خالی صحبت می‌شود باید بلافاصله گفته شود که چه‌قدر خالی، زیرا کلمهٔ خالی



به‌خودی خود دارای معنائی نیست، ولی اگر اصرار داشته باشیم این کلمه را دارای معنا بشناسیم باید بگوئیم فضای خالی وجود ندارد و چون وجود ندارد ما قادر به‌تجسم آن نیستیم، مغز قادر به‌تجسم ناشناخته‌ها نیست.

در مدل‌های تشابهی دیده می‌شود که هر مدل (تفکر) به‌دو عامل اساسی ورودی و کارمایه (Working Media) نیازمند است تا حاصل عمل‌کرد خود را به‌صورت خروجی در اختیار بگذارد. در هر مدل می‌توان از ورودی‌های فرضی یا آزمایشی (Test Data) استفاده کرد که نتیجهٔ آن خروجی‌های آزمایشی خواهد بود. اما هیچ مدلی بدون کارمایه ساخته نمی‌شود.

کارمایه در واقع اطلاع قبلی است که مدل از جهان اطراف یا سیستمی که برای شبیه‌سازی آن اقدام کرده‌است، دارد. بدون این اطلاع، مدل اساساً ایجاد نمی‌شود. برای تفکر، حداقل آشنائی نیاز است، بدون جای پا قدمی نمی‌توان برداشت، برای قدم گذاشتن، پا و جای پا هردو ضروری هستند.

بشر در زندگی کوچک خود، عادت می‌کند که تولد خود را شروع و مرگ خود را خاتمه بداند، شواهد این حرف نه تنها در زندگی روزمره، که حتی در ادبیات ملل و اقوام مختلف وجود دارد و از آن مهم‌تر این‌که حتی فلسفهٔ بشری نیز با این کلام آلوده شده است، تا جائی که «تو بدون من وجود نداری» ایده‌آلیزم از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد.

بشر معتاد به‌قائل شدن آغاز و خاتمه برای تمام پدیده‌ها می‌شود، و از آن‌جا که عادت از عشق قوی‌تر است، سعی نمی‌کند حوادث فرعی را یک موج کوچک از جریان اصلی جهان ببیند، به‌همین جهت برای مغز بشر داشتن تصویری از یک جهان بدون آغاز یا بدون انجام امکان ناپذیر است، در حالی که تا آن‌جا که مدل‌های کنونی ما از جهان طبیعی نشان می‌دهند در آغاز هیچ سرآغازی نبوده و در پایان نیز هیچ سرانجامی نخواهد بود. هر قطعه از این جریان زمانی را که جداگانه در نظر بگیریم، می‌توانیم از پیش‌خود، برایش آغاز و پایانی که خود می‌خواهیم در نظر بگیریم، ولی این دلیل نمی‌شود که کل جریان جهانی دارای آغاز و پایان باشد. مغز از تصور پدیدهٔ بدون آغاز و انجام نیز عاجز است.

مغز در کلیهٔ موارد، اعم از زندگی روزمره، سیاست، مذهب، یا علم، به‌طور یکسان عمل می‌کند، به‌این ترتیب که خود را از جریان بیرون کشیده و ناظر تصور می‌کند، بدون در نظر گرفتن این نکته که جائی برای بیرون‌کشیدن خود ندارد و به‌هرکجا که رود، آن‌جا نیز داخل جهان است.

مغز بشر غافل از این حقیقت است که نه تنها خود او نسبی است، بل‌که بشر و تمام فعالیت‌های آن نسبی بوده و هیچ‌کدام از پروازهای خیال‌بافانه‌اش نیز از محدودهٔ نسبیت فراتر نخواهد رفت. جان و اندیشهٔ ما، زندانی تن و محدود و محبوس در چهارچوب است. این محدودیت عدهٔ کثیری از ما را به‌خاموشی می‌کشاند، اما خاموشی سرآغاز فراموشی است و ساختمان جهانی دانش باید با روش آزمون، خطا و تصحیح ساخته شود. از آن‌جاکه هیچ راه دیگری نیست، پس توقف نکنیم و برای ساختن آن بیش از پیش بکوشیم. «دانش، سرگذشت (و نه سرنوشت) ماست». 

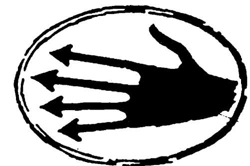
وضعیت نابسامان نشر و نابهنجاری‌های ناشی از آن

شهلا لاهیجی



سال ۱۳۷۱ برای انتشاراتی‌ها سال خوبی نبود؛ نه به این دلیل که تراز مالی سه ماهه و شش ماهه و نه ماهه‌شان جز زیان نشان نداد، با این مشکل از همان آغاز اخت و آشنا بوده‌ایم؛ در حقیقت در سال‌های «رونق» هم سودی در کیسه نداشتیم، اما دست کم می‌توانستیم به برنامه‌هایی که برای چاپ کتاب تدوین کرده بودیم، جامه‌ی عمل بپوشانیم.

آن‌چه امسال را از همان آغاز تلخ و ناگوار ساخت، «ترس» و «امتناع» و از دست دادن فرصت برای چاپ چندین کتاب خوب بود. ترس از کابوس «رکود» و نبودن خریدار و خواننده موجب شد که نتوانیم مثل همیشه دل به دریا بزنیم و کتاب را به صرف «مفید بودن» و ارزش اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی آن به پای چاپ ببریم. بارها پیش آمد که مترجم، مؤلف یا نویسنده‌ای با یك بغل نوشته به ما مراجعه کرد و حاصل کار ماه و سالش را پیش رویمان گذاشت؛ بسیاری از این نوشته‌ها می‌توانست کتاب خوبی بشود: موضوع بکر و جالب بود، از لحاظ ادبی و سبك نگارش هم اشکالی نداشت. حتا گاه نویسنده از اسم و رسم خوبی هم برخوردار بود. اما ما به اجبار و به دلیل همان ترس و کابوس از پذیرش کار امتناع کردیم. هنگامی که به پدیدآورنده‌ی اثر می‌گفتیم که متأسفانه چون کتابش در شرایط فعلی «بازار» و «خریدار» ندارد از قبول آن معذوریم، خودمان از شرم سر به زیر می‌انداختیم، زیرا این گفته و عمل مغایر تمام آرزوها و برنامه‌هایی بود که هنگام پا نهادن به عرصه‌ی نشر به خودمان و دیگران وعده داده بودیم.



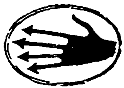
کابوس تقریباً از اوایل بهار آغاز شد. وزارت ارشاد اعلام کرد که دیگر سهمیه‌ی کاغذی در کار نخواهد بود. یکی دو کتاب را با کاغذ آزاد چاپ کردیم و ناگزیر با قیمت پشت جلد گرانتر. منطق‌مان هم این بود که خواننده و خریدار درك خواهد کرد و همان‌طور که مجبور است برای گوشت و نان و تخم مرغ و دارو قیمت‌های دو سه برابر شده را تحمل کند، قیمت جدید کتاب را هم خواهد پذیرفت، اما با پایان اردیبهشت فروش کتاب به صفر رسید. خوش‌بینان گفتند که رکود معمولی آغاز فصل امتحانات مدارس و دانشگاه‌ها و کسادی معمولی تابستان در پیش روست. گفتند با پایان فصل تعطیلات و آغاز پاییز و شروع درس و مشق اوضاع رو به راه خواهد شد. اما خبرگان و آنها که دو سه دست لباس بیشتر در این کار پاره کرده بودند، و زیر و بم جریان نشر را بهتر می‌شناختند، با اعلام خط شروع دوران شومی را برای «کتاب» پیش بینی کردند (و حق با آنان



بود). تابستان گذشت و گشایشی در کار فروش کتاب حاصل نشد. و این رکود اندك اندك می‌رود که به توقف کامل فعالیت بسیاری از ناشران بینجامد.

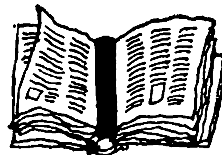
کار نشر هرگز در ایران حرفه‌ی پولسازی نبوده است. ناشر جماعت پیوسته مصایب فراوانی پیش رو داشته است. اما این «وحشت» جدید، همچون بهمنی در حال سقوط می‌آید که بساط باقی‌ماندگان و سخت جان‌ها را نیز در هم کوبد. امروزه روز دیگر برای خود ما هم «معیار» و «محك» برای انتخاب کتاب «خوب» مشخص نیست. راستی چه بر سر ما آمده است؟ چه واقعه‌ی شومی رخ داده که به‌رغم افزون شدن جمعیت و صعود آماری قشر جوان و میانسال و افزایش عددی تعداد دانشجویان که قاعدتاً باید عمده‌ی خریداران کتاب باشند، چاپ و انتشار کتاب‌های «خوب» به معنای واقعی تا این حد راه تنزل را پیموده است؟ در پاسخ به این سؤال، سبکسرانه گفته می‌شود: «مشکلات مالی»؛ می‌گویند: «به دلیل تنزل موقعیت اقتصادی قشر متوسط که بخش اعظم خریداران کتاب را تشکیل می‌دادند و اکنون قادر به خرید کتاب نیستند، بازار کتاب از رونق افتاده است». این، شاید بخشی از حقیقت باشد. اما تمامی آن نیست. زیرا تا به یاد داریم، خواننده‌ی کتاب‌های پر محتوا و جدی، همیشه با مشکل اقتصادی دَست به گریبان بوده و همیشه کتاب را به قیمت محروم کردن خود از بخشی از ضروریات روزمره خریده است. به خصوص نسل جوان و دانشجو بهای کفش و پیراهن و سینما و تفریحش را داده و کتاب را به خانه برده است. اکنون این قشر به دلایلی نامعلوم و در پی یك معضل احتمالاً روانشناختی، دیگر در پی خرید و خواندن کتاب نیست. در روان این بخش از افراد جامعه‌ی ما حادثه‌ی نامطلوبی رخ‌داده است که یکی از آثار آن به صورت دلزدگی از «کتاب» به بروز و ظهور رسیده و دیگر نشانه‌های نابهنجار آن نیز دیر یا زود ظاهر خواهد شد. به دیگر کلام، این نسل و این قشر «کتابزده» شده است. پیامی که یك کتاب «خوب» حامل آن است، دیگر برای او معنا و مفهوم پیشین را ندارد. مباحث اجتماعی شوری بر نمی‌انگیزد. تحلیل و نقد و بررسی مسایل جهانی، تنها به دل آشوبه‌اش می‌افزاید، زیرا گمانه‌ی سنجش ارزش‌ها هم در درون جامعه‌ی ما و هم در سطح جهانی در هم و برهم شده است. او دیگر قادر نیست در این آشفته بازار جابجایی ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها، جایگاه بایسته‌ی خود را دریابد. پیامد این سرگشتگی، خشم و انفعال است که عوارض آن به صورت گریز از هرآنچه راوی یا مبلغ «بد و خوب» با معیارهای پیشین ارائه می‌دهد، ظاهر شده است و کتاب (مبلغ هدفمند و دارای پیام) یکی از این راویان و مبلغان است.

به گمان من بحران نشر از این نقطه آغاز شده و هر چند پی آمدهای آن به همین محدوده بسنده نکرده است. در حقیقت اگر حوادث نگار تقویم کار کتاب تنها رکود و توقف چاپ کتاب‌های سنگین و جدی (که روشنفکران و فرهیختگان را



مخاطب قرار می‌دهد) را نشان می‌داد، می‌شد به نحوی با آن کنار آمد و با «کجدار و مریز» به انتظار روزهای بهتر و رفع بحران نشست. اما با توجه به ضعف عمومی کار نشر و پیشینه‌ی نه چندان طولانی آن در کشور ما، آنچه به صورت عوارض این بحران ظاهر شده است، حکایت غم‌انگیز دیگری است که اگر ادامه یابد، تمامی دستاوردهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی چاپ و نشر را که پس از انقلاب نیمه جانی گرفته بود، به باد خواهد داد: با قطع سهمیه کاغذ دولتی از آغاز سال ۱۳۷۱، بخشی از محدودیت‌هایی که ناشران را ناگزیر می‌ساخت در انتخاب کتاب دست به گزینش بزنند، از میان رفت. هر چند این محدودیت‌ها بسیار فرساینده بود و الزام به جرح و تعدیل و چك و چانه زدن با مسئولان قیمت گذاری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی فریاد ناشران را به آسمان می‌رسانید، اما از سوی دیگر آنان را وا می‌داشت از چاپ کتاب‌های مبتذل و «بازاری» هر چند به قیمت از دست دادن خریداران «آسان پسند» خودداری کنند.

با قطع سهمیه‌ی کاغذ و به تبع آن از میان برداشته شدن این محدودیت‌ها و همزمان، رکود فروش کتاب‌های سنگین و جدی، و چند برابر شدن قیمت کتاب، اکثر ناشران که اینك مجبور بودند بسیار محافظه کارانه عمل کنند، به زمینه‌های دیگر رو آوردند، بخشی فعالیت خود را منحصراً معطوف به کتاب‌های درسی (کمك درسی دبیرستانی، پیش دانشگاهی و دانشگاهی) کردند. گروهی نیز به سوی خوانندگان آسان پسند که خواندن کتاب برایشان صرفاً سرگرمی و کشتن وقت است رو می‌آوردند. رمان‌های پر فروش و کم محتوای خارجی که معمولاً با تولید انبوه در اروپا و امریکا چاپ می‌شود، با ترجمه‌های عجولانه و مترجمان غیر حرفه‌ای بدون ویرایش و تنها با سانسور خودسرانه‌ی ناشر و دستبرد به متن کتاب برای فرار از قیچی ممیزی، با روی جلدهای رنگین و پر زرق وبرق و با قیمت‌های نسبتاً سنگین روانه‌ی پیشخوان کتابفروشی‌ها شد، برای انبوه خوانندگان کم سن و سال شهرستانی نیز یك سری کتاب‌های «تولید داخلی» و فاقد ارزش ادبی و فرهنگی که نظایرش را قبل از انقلاب در شکل و شمایل دیگری داشتیم، در تیراژهای بالا زیر چاپ رفت. در مورد ترجمه‌ی کتاب‌های پرفروش و به اصطلاح (Best seller) خارجی این نکته قابل توجه است که گاه از یك کتاب چندین ترجمه به وسیله‌ی چند ناشر مختلف به بازار عرضه می‌شود و در این بازار فشرده‌ی رقابت، بعضی از ناشران برای رساندن اولین ترجمه به بازار، گاه ساده ترین اصول کار نشر که دست کم یك بار بازخوانی کتاب به وسیله‌ی ویراستار فارسی‌زبان بود نیز نادیده گرفته می‌شد. مسئولان وزارت ارشاد نیز ضمن آن که سخت در مورد «عفت» و «عصمت» کتاب وسواس به خرج می‌دهند، کاری به سبك ترجمه و شیوه‌ی نگارش این مسایل «فرعی» ندارند، خریدار ساده‌گیر و مشتاق این کتاب‌ها هم در بند این «چیزها» نیست. مروری بر آثار ترجمه شده از این دست به وسیله‌ی مترجمان غیر حرفه‌ای و نامسلط به ادبیات خارجی و زبان فارسی، بازگوینده‌ی عمق فاجعه‌ی کار ترجمه‌ی کتاب در سال ۱۳۷۱ است.



همزمان ضربه‌ی هولناك دیگری بر پیکر نشر ایران فرود آمد و در پی دریافت «چراغ سبز» و همچنان در جهت دنباله‌روی از «سلیقه و علایق» خوانندگان، ده‌ها کتاب (و گاه از یك عنوان چندین ترجمه) درباره‌ی سران رژیم گذشته و خانواده‌ی پهلوی به چاپ رسید. این «بیماری» جدید که کم کم به صورت «مزمن» در آمده است، ته مانده‌ی رمق چاپ و نشر را هم گرفت، بیشتر ناشران که با از دست دادن خریداران کتاب‌های «خوب پیشین» موسسات خود را در خطر می‌دیدند، با یافتن این بازار تازه در یك رقابت فشرده به چاپ این آثار از اصیل گرفته تا تقلبی و مونتاژ شده رو آوردند و دیگر آثار خوب و باارزشی از ادبیات داخلی و جهانی، بی ناشر ماند. از آنجا که بازگشت سرمایه و سود آوری این کتاب‌ها به دلیل تیراژ بالا و حتا به‌رغم چاپ همزمان به وسیله‌ی چند ناشر مختلف تضمین شده است، کتابفروشی‌ها هم تمامی سرمایه‌ی در گردش خود را صرف خرید این کتاب‌ها کرده و می‌کنند و کتاب‌های اندك (و در تیراژ پایین) ناشرانی که تن به ورود به این بازار نداده‌اند روی دستشان می‌ماند. نتیجه آنکه باقی ناشران حتا آنها که تا به امروز سعی می‌کردند میان خود و ناشران «بازاری» خط تمایزی را حفظ کنند، لاجرم و برای بقا، این خط و فاصله را به فراموشی سپرده و خود را آلوده‌ی چاپ این قبیل آثار ساخته‌اند. این بیماری همه گیر مترجمان و مؤلفان را نیز مبتلا ساخت: کسانی که قبلاً تن به ترجمه‌ی هر کتابی نمی‌دادند و برای کار خود معیارها و ارزش‌هایی قایل بودند، در مقابل حق‌الزحمه‌ی هنگفت ترجمه‌ی کتاب‌هایی از این دست تسلیم شدند. یکی از این مترجمان می‌گفت: «حق‌الترجمه‌ای که بابت یکی از این «پهلوینامه»ها گرفته‌ام ده برابر حق‌الترجمه‌ی کتاب بسیار با ارزش قبلی‌ام است که خریداری هم نداشت و مرا زیر دین و خجالت ناشر قرار داد. علاوه بر این، نصف پول را پیش از آغاز ترجمه گرفتم. اگر مردم این کتاب‌ها را ترجیح می‌دهند، چرا من و خانواده‌ام باید گرسنگی بکشیم و در پی حفظ ارزش‌هایی باشیم که هیچکس در بندش نیست.»

یك نکته را هم بگویم و بگذریم: ممکن است مؤسسات انتشاراتی بزرگ با سرمایه و پشتوانه‌ی مالی کافی، بتوانند با حفظ تعادل و توازن در تولید کتاب «خوب» و «پرفروش» به بقای خود ادامه بدهند، اما مؤسسات کوچك اگر بخواهند صرفاً در پی چاپ کتاب «خوب» باشند، محکوم به شکستند و اگر فکری به حالشان نشود، مجبور خواهند شد در سال جدید، یا آرزوها و برنامه‌های پیشین خود را به فراموشی سپرده و به سوی آثار «دانیل استیل»ی و «پهلوینامه»ها رو آورند و یا با اعلام ورشکستگی کار خود را تعطیل کنند. راستی شما بگویید چه کسی مسئول وضعیت کار نشر است. خریداران، کتابفروشی‌ها، ناشران؟ و یا نهادها و وزارتخانه‌ی مسئول و یا سیاست عمومی فرهنگی-اقتصادی کشور؟ چاره‌ی کار چیست؟ چه باید کرد؟



سال بلوا

عباس معروفی
چاپ اول-نشر گردون
۴۳۷ صفحه- ۲۸۰۰ ریال

کتاب حاضر، جدیدترین رمان از عباس معروفی است که نشر گردون در سال گذشته انتشار داده است. وقایع رمان در دهه‌ی بیست و در شهر سنگسر جریان دارد.

رمان از ابتدا از زبان اول شخص (شخصیت اصلی داستان) و در ادامه از زبان سوم شخص بیان می‌شود.

حسینا در پی یافتن برادرانش به سنگسر پا می‌گذارد. غافل از این که دل در گرو عشقی می‌نهد که به سرانجام نمی‌رسد. نوشافرین و حسینا با هم ملاقات می‌کنند. حسینا به خانه‌ی سرهنگ نیلوفری که سال‌هاست در گذشته می‌آید و نوشا را از مادرش خواستگاری می‌کند، ولیکن مادر نوشا، خواسته‌ی حسینا را رد می‌کند.

بعد از مدتی دکتر معصوم به سنگسر می‌آید و با تخصصی که در رشته‌ی طب (امراض داخلی) کسب کرده، مطبی دایر می‌کند و کارش را در سنگسر آغاز می‌کند. او و مادرش به خواستگاری نوشافرین می‌روند. مادر نوشا با کمال میل آنها را می‌پذیرد و به آنها پاسخ مثبت می‌دهد. بدین ترتیب نوشا به همسری دکتر معصوم در می‌آید.

چندی بعد در میان مردم شایع می‌شود که حسینا شورش مردمی را رهبری می‌کند. سروان خسروی برای سر کوب شورش تصمیم می‌گیرد چوبه‌ی داری در میدان برپا کند. جنگ در کافر قلعه بالا می‌گیرد و زد و خورد در سنگسر ادامه می‌یابد. کشته شدن غلامحسین خان و امراله خان موجب می‌شود سروان خسروی در برپا کردن دار پافشاری بیشتری کند. در حالیکه برپا کردن دار در میدان با مخالفت شدید اعضاء انجمن شهر ـ که دکتر معصوم نیز جزو آنان است ـ مواجه است، دار برپا می‌شود.

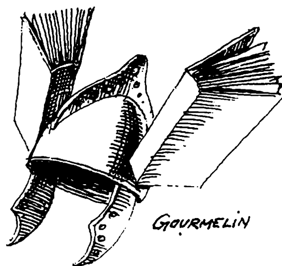
برادر حسینا برای یافتن حسینا به سنگسر می‌آید و در می‌یابد که او کوزه گری است که مردم از او به‌عنوان یک شورشی نام می‌برند. مردم در حضور دکتر معصوم اعتراف می‌کنند که حسینا عاشق نوشافرین بوده ولی در عشقش شکست خورده است. دکتر معصوم با شنیدن این واقعیت در حالیکه به شدت منقلب است به خانه می‌رود...

معروفی در این رمان از شیوه‌ی جریان سیال ذهن استفاده کرده است. فواصل زمانی طولانی در میان بخش های مختلف زمان به حد وفور یافت می‌شود. به‌طور کلی سال بلوا چندان دور از انتظار نویسنده سمفونی مردگان نیست.

از معروفی پیش از این آخرین نسل برتر و دلی‌بای و آهو و چند اثر دیگر هم منتشر شده است.

حسن عابدینی

کاری ارزشمند اما ناقص



*** کتابشناسی داستان کوتاه (ایران و جهان)**

فرشته مولوی

انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱

۵۲۳ صفحه، ۶۵۰۰ ریال

از آنجا که فهرست‌های اختصاصی در هر موضوع، از کلیدهای تحقیق در آن موضوع به‌شمار می‌آیند، تهیه‌ی فهرست‌های جامعی از حاصل کار نویسندگان ایرانی، به‌عنوان گام‌های اولیه‌ی تحقیق درباره‌ی ادبیات معاصر ایران، ضروری است. اگر مؤلف با جدی گرفتن کار و دیدن موجودی تمامی کتابخانه‌های مهم بتواند فهرستی تا حد ممکن کامل ارائه دهد، کارش ارزشی تاریخی و استنادی می‌یابد. او می‌تواند غبار فراموشی را از روی نام داستان نویسانی بزداید که آثارشان در مجلات گوناگون پراکنده است، و به محقق تاریخ ادبیات معاصر در یافتن آثار گم شده در لابه‌لای صفحه‌های مطبوعات گذشته، کمک ارزنده‌ای کند و در مورد داستان‌های ترجمه شده، با مشخص کردن نویسندگان خارجی مطرح در هر دوره، هم نشانگر حرکت فرهنگی جامعه و نوع تأثیرپذیری‌ها از فرهنگ بیگانه در هر مقطع تاریخی شود، و هم مترجمان امروز را از دوباره‌کاری‌ها برحذر دارد.

اما کتاب حاضر، به‌دلیل کمبودهای بسیارش، مرجع مستند و مطمئنی نیست. یعنی بر اساس آن نمی‌توانیم سیر ترجمه‌ی آثار نویسنده‌ای خاص یا آثار نویسندگان کشوری خاص را مشخص کنیم.

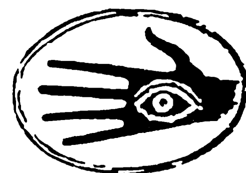
در بررسی حاضر به داستان‌های ترجمه شده نمی‌پردازم و توجهم را معطوف به محدوده‌ای می‌کنم که حوزه‌ی تحقیق و کارم است. پس فقط به داستان‌های ایرانی فهرست شده می‌پردازم.

در مقدمه آمده است: کتاب‌شناسی داستان کوتاه «دربرگیرنده‌ی مشخصات کتاب‌شناختی حدود هفت هزار داستان است که از آغاز پیدایی این ژانر ادبی در صحنه‌ی ادب ایران تا کنون [سال ۱۳۶۲] در نشریه‌های ادبی و کتاب‌ها به چاپ رسیده‌اند.» آنگاه مؤلف به کمبودهای کار اشاره می‌کند: «کاستی‌های ناگزیر کار توانفرسا اما کم بازده‌ی فردی، و نیز دشواری‌های دیگر سبب شده‌اند که به مجموعه‌ی کتابخانه‌ی ملی ایران و چند کتابخانه‌ی دیگر و معدودی کتابخانه‌های شخصی بسنده شود.»

اما با وجود همه‌ی مشکلات، محقق می‌تواند راه‌هایی برای کامل‌تر کردن کار خود بیابد. او می‌تواند به منظور جستجوی دقیق‌تر، دامنه‌ی کار را محدودتر کند، به‌عنوان مثال فقط به داستان‌های ایرانی بپردازد - و یا فقط داستان‌های ایرانی نشریات ادواری را فهرست کند؛ و در عوض وقت بیشتری را صرف یافتن منابع کند.

مؤلف کتابشناسی داستان کوتاحتی برخی از مجلات ادبی مطرح را، که به تضمین در کتابخانه ملی هست و ایشان می‌توانست به آنها دسترسی یابد، ندیده است، از جمله: آیندگان ادبی - اندیشه و هنر - پیام نو - پیام نوین - صدف - فردوسی. از لوح، که جنگ ویژه‌ی داستان بود و ۱۰ شماره از آن منتشر شده، فقط ۴ شماره را دیده است. ندیدن مجموعه‌ی «افسانه» سبب نقصان اطلاعات کتاب از وضع چاپ داستان در دوره‌ی رضا شاه شده است. ندیدن مطبوعات دهه‌ی ۳-۱۳۲۰ سبب از قلم افتادن نام افراشته شده، که داستان‌هایش را در «چلنگر» چاپ می‌کرد و مجموعه‌ی آنها تحت عنوان «چهل داستان» در سال ۱۳۶۰ منتشر شده است؛ یا داستان‌های طبری در «نامه مردم» فهرست نشود و داستان‌های علی مستوفی و دیگران. ندیدن مجله‌ی «اندیشه و هنر» باعث شده که نامی از شمیم بهار، داستان نویس نوگرای دهه‌ی ۵۰-۱۳۴۰ در این فهرست نیاید یا نام داستان‌های مهرداد صمدی و مسعود زوار زاده، فریدون فرسایی و... ثبت نشود. ندیدن «خروس جنگی» به از قلم افتادن نام داستان‌های اولیه و جنجالی غلامحسین غریب و ندیدن «علم و زندگی» و «آرش» به حذف نام غلامعلی سیار انجامیده است. بی‌توجهی به «صدف» و «کیهان ادبی» باعث شده که فهرست آثار بهرام صادقی ناقص بماند.

در مورد مجموعه داستان‌ها، کمبودها از این هم بیشتر است که پس از یک اشاره‌ی روش‌شناختی، به آنها می‌پردازیم. بهتر بود مجموعه‌ی داستان‌های یک کتاب زیر یک مدخل بیاید، نه اینکه هر داستان یک مجموعه، مدخلی جداگانه داشته باشد، تا از تکرار مکررات جلوگیری شود؛ بخصوص که فهرست بر اساس نام نویسنده تنظیم شده و در فهرست پایان کتاب، عنوان داستان‌ها یک بار دیگر تکرار شده است. به‌عنوان نمونه: در صفحه‌ی ۳۰۲ تا ۳۰۴، سی و سه مدخل به داستان‌های مجموعه‌ی «مثل خدا که مال همه است» حسینقلی مستعان اختصاص یافته و ۳۳ بار نام این مجموعه و مشخصات کامل آن آمده. به این ترتیب کتابشناسی داستان کوتاه بیش از حد محتویات





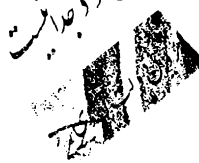
واقعی‌اش حجیم شده. البته کتابی که مجموعه‌ای از آثار چند نویسنده است، باید تحت چند مدخل فهرست شود، که در این زمینه نیز جای مجموعه‌هایی چون «دریای گوهر» مهدی حمیدی، «شاهکارهای نثر فارسی» سعید نفیسی و شعله‌های جاوید» فریدون کار و... در کتاب فرشته مولوی خالی است.

و اما برای یافتن نام مجموعه داستان‌های از قلم افتاده، کافی است نگاهی به فرهنگ داستان نویسان ایران (حسن عابدینی، ۱۳۶۹) بیندازید. برای نمونه برخی از نام‌ها را ذکر می‌کنم تا ببینید که حتا آثار نویسندگان معروفی مانند هدایت، علوی، ساعدی و... هم [در محدوده‌ی زمانی مورد نظر کتاب] از قلم افتاده است: جلال آل احمد: سه تار، در عوض فصل‌های رمان «نفرین زمین» به‌جای داستان کوتاه فهرست شده! نادر ابراهیمی: مکان‌های عمومی، اجازه هست آقای برشت، وسعت معنای انتظار، غزلداستان‌های سال بد. مهشید امیر شاهی: به صیغه‌ی اول شخص مفرد. مهدی اخوان ثالث: مرد جن زده. به‌آذین: پراکنده، به سوی مردم، نقش پرند. از صمد بهرنگی فقط یک داستان از «تلخون» فهرست شده. شهر نوش پارسی پور: آویزه‌های بلور. ابوالقاسم پاینده: در سینمای زندگی، دفاع از ملانصرالدین، ظلمات عدالت و... ناصر تقوایی: تابستان همانسال. فریدون تنکابنی: پیاده شطرنج، یادداشت‌های شهر شلوغ، راه رفتن روی ریل. از محمد علی جمالزاده فقط داستان‌های چاپ شده در مجله «سخن» و مجموعه‌ی «کهنه و نو» فهرست شده و از داستان‌های یکی بود یکی نبود، تلخ و شیرین، غیر از خدا هیچکس نبود و... خبری نیست. از هیچیک از مجموعه داستان‌های متعدد محمد حجازی، علی دشتی و درویش نامی به میان نیامده است. بهرام حیدری: لالی، زنده پاها و مرده پاها. نسیم خاکسار: نان و گل. سیمین دانشور: آتش خاموش. علی اشرف درویشیان: فصل نان، همراه آهنگ‌های بابام. اکبر رادی: جاده. قاضی ربیحاوی: خاطرات یک سرباز و... مصطفی رحیمی قصه‌های آن دنیا. محمد علی سپانلو: مردان. اکبر سردوز آمی: دلواپسی، خانه‌ای با عطر گل‌های سرخ. منوچهر صفا (غ. داود): اندر آداب و احوال. غلامحسین ساعدی: ترس و لرز، گور و گهواره. احمد محمود: مول، دریا هنوز آرام است، بیهودگی. جمال میر صادقی: دوالپا. ابراهیم گلستان: جوی و دیوار تشنه. بزرگ علوی: ورق پاره‌های زندان، میرزا. غزاله علیزاده: سفر ناگذشتنی. امین فقیری: سیری در جذبه و درد. حمید صدر: قصه‌های کوچه، قصه‌های کبوتر خسته. صادق هدایت: سایه روشن، ولنگاری. و نام‌های دیگر که ذکر همگی آنها موجب اطله‌ی کلام می‌شود.

با این همه چون کتابشناسی داستان کوتاه «در این زمینه نخستین گام به‌شمار می‌آید» از ارزش خاص خود برخوردار است. و از فرشته مولوی که زحمت تدوین آن را کشیده انتظار می‌رود که با رفع نقایص، کاری را که شروع کرده به سرانجام برساند.



خدای عارف سنندجی یا پروین دولت‌آبادی؟



چند روز پیش کتابی به‌اسم **گلزار شاعران کردستان** تألیف آقای عبدالمجید حیرت سجادی به‌دستم رسید، دخترم که کلاس دوم راهنمایی است، همانطور که کتاب را ورق می‌زد، شعری به اسم «خدای» توجهش را جلب کرد و فریاد کشید:

«پدر! این شعر در کتاب دوم ابتدایی چاپ شده.»

کلی خوشحال شدم بابت ذکر نام یکی از شاعران کردستان که شعرش زینت بخش یك کتاب دبستانی شده است. شعر همان شعر بود. با چند بیت کم و زیاد. فقط به‌جای اسم مرحوم عارف سنندجی نام خانم پروین دولت آبادی چاپ شده بود.

بنده‌ی بی تقصیر که نمی‌دانستم به‌راستی شعر از کدام یك از این دو شاعر است، در جواب فرزندم خیلی دست و پا زدم و آخرالامر هم به‌جایی نرسیدم. ولی جهت راهنمایی پدرانی که یحتمل فرزندشان به هر دو منبع ـ از بد حادثه ـ دسترسی پیدا کنند و از طرف فرزند سؤال‌پیچ شوند، توجه به نکات زیر خالی از فایده نیست:

۱- مطرح کردن مورد «استراقِ» چیزِ نان و آب نداری مثل شعر به خلاقیت فکری کودك لطمه می‌زند!

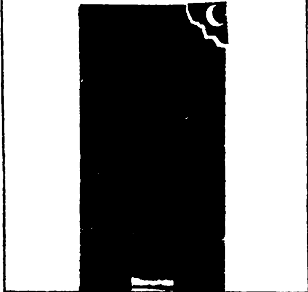
۲- پرس و جو از شخص مرحوم عارف سنندجی کماکان مشکل است چون به نظر نمی‌رسد که ایشان جهت فرار از مطلب، خود را به فوت زده باشند!

۳- تجربه نشان داده که کودك به‌راحتی بزرگترها از سر مسأله‌ی «توارد» نمی‌گذرد.

۴- بر اساس مورد بالا توضیح «شعر مشترك» می‌تواند راهگشا باشد فقط دردسرش این است که بچه می‌پرسد چرا هرکدام از شاعرها فقط اسم آن یکی دیگر را فراموش کرده بنویسد.

و اما بعد:.... «خوب در این میان مسئولان چاپ کتاب‌های درسی چه تقصیری دارند؟»

سیروس عرفان



دیگر کسی صدایم نزد

امیر حسن چهل تن
چاپ اول، انتشارات جویا
۱۲۵ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

کتاب حاضر سومین مجموعه داستان امیر حسن چهل تن است که در اواخر سال ۷۱ انتشار یافته. این مجموعه مشتمل بر دو دفتر است. دفتر اول شامل پنج داستان به نام‌های صله‌ی ارحام، دیگر کسی صدایم نزد، دیوار سمج شیشه‌ای، ته شب و چشم‌هایی به رنگ دریا. دفتر دوم شامل شش داستان به نام‌های دسته گلی برای مرگ، اسرار مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم، داستان مرگ یک انسان، مرگ دیگر چیز مهمی نیست، پنجره نمی‌گذاشت به مرگ فکر کنم و پنجره‌ی سبز برگ‌ها است.

داستان‌های دفتر اول به‌جز داستان ته شب حاصل سال‌های ۵۷ و ۵۸ و داستان‌های دفتر دوم به‌جز داستان پنجره‌ی سبز برگ‌ها حاصل کار سال ۱۳۶۰ این نویسنده‌ی رئالیست است. بیشتر داستان‌های این مجموعه دارای کششی است که ذهن خواننده‌ی با ذوق را با شخصیت‌های داستان و سرانجام آنها همراه می‌کند و یک نوع ارتباط خاص با افراد و درونمایه‌ی اصلی داستان برقرار می‌کند.

چشم‌هایی به رنگ دریا، پنجمین داستان دفتر اول است: داستان در دهه‌ی سی جریان دارد که از زبان نادر، پسر خانواده، برای خواهرش نازنین باز گو می‌شود. مادرش به‌علت نامعلومی خانه را ترک می‌کند و پدر که معلوم می‌شود یک نظامی است بعد از ازدواج با هما خانم در یک سفر به‌علت نامشخصی دستگیر می‌شود. هما خانم بعد از این واقعه خانه را ترک می‌کند. خانه و افراد آن تحت نظر هستند. روز موعود ـ روز دیدار پدر ـ فرا می‌رسد اما چند روز بعد از ملاقات...

در داستان مرگ یک انسان، آقای پارسی بعد از سال‌ها کار بازنشسته می‌شود. خانم پارسی مدیر یک دبیرستان دخترانه است. عقیده‌ی خانم پارسی بر این است که شوهرش نباید بیکار باشد و همگی اعضای خانواده در جستجوی کاری مناسب و درخور برای آقای پارسی هستند. آقای پارسی به‌علت سردی رفتار همسر و دخترانش گوشه‌ی انزوا را برمی‌گزیند و اندک اندک از اعضای خانواده دور می‌شود. او با پیرمردی نقش شده در یک تابلو ـ که دخترانش به او هدیه داده‌اند ـ احساس نزدیکی می‌کند و همین انزوا و شرایط حاکم بر خانه است که...

از چهل‌تن تا کنون دو مجموعه داستان به نام‌های صیغه (۱۳۵۵)، دخیل بر پنجره‌ی فولاد (۱۳۵۷) و دو رمان به‌نام‌های روضه‌ی قاسم (۱۳۶۲۲) و تالار آینه (۱۳۷۰) نیز منتشر شده است.

مهرافروز فراکیش

اوج اوجی در کجاست؟

رضا براهنی

هوای باغ نکردیم از منصور اوجی

(برگزیدهٔ اشعار)

به انتخاب هوشنگ گلشیری

۳۲۸ صفحه انتشارات نوید شیراز

۱ - هنوز متن کامل یادداشت هوشنگ گلشیری بر شعرهای منصور اوجی چاپ نشده است. از یادداشت آخر کتاب هم چیزی نمی‌توان فهمید. تا آن روز، شعرها را داریم و مقدمهٔ خود اوجی را؛ با پاره‌ای قول‌ها که اوجی به نقل از حرف‌های دیگران در مقدمهٔ کتابش آورده است. در ضرورت وجود این کتاب و چاپ برگزیده هرگز نباید تردید کنیم. کوشش اوجی در حوزه‌هایی علاوه بر حوزهٔ شعر خودش نیز پیوسته در برابر ماست، به‌ویژه در کتاب بسیار با ارزش شعر امروز فارس، با عنوان **در روشنای صبح** که به انتخاب اوجی است و پر از شعرهای بسیار خوب، از آتشی، بابا چاهی، برمکی، بنیاد، خضرایی و حتی ـ خوشبختانه ـ یکی دو شعر خوب از پرویز خائفی، که نشان دهندهٔ حسن انتخاب اوجی است و نیز ظرفیت مخفی و مستور خود خائفی - که ایکاش از آغاز، او به شعرهایی از این دست دل می‌سپرد. پس همت اوجی، هم در کاری که برای خود می‌کند و هم در کاری که برای دیگران، مأجور و مشکور است. و نشان‌دهندهٔ این که اوجی از جوانی پایان ناپذیری بهره برده که حالا بهره می‌دهد هم به خود او، و هم به دیگران. و این نکته را من به‌عنوان یک حق و حقیقت می‌گویم که شعر گفتن در شهرستان، و شناور ماندن در پایتخت بسیار دشوار است، و حسن سلوک، ارتباط زیبا و خوش عمومی، فروتنی ذاتی و جبلی اوجی، بر این دشواری، چیره شده است. اوجی در همه‌جا شعر دارد. پرنده، خروس، طاووس، سنگ، قبر، آه، نمادهای دایمی او، در همهٔ مطبوعات کشور، به‌ویژه ماهنامه‌های تهران پراکنده است، و هیچکس تا حال به شعر اوجی دستِ رد نزده است. آدمی با خلق و خوی اوجی نظیر ندارد. حتی اگر خلاف رأی او چیزی بنویسی و احیاناً ایرادی بگیری، حداکثر به گله‌ای اکتفا می‌کند، در جایی که دیگران شمشیر می‌کشند.

۲ - در جایی دیگر، پاره‌ای از ایرادهای شعر اوجی را برشمرده‌ام. قصدم در این جا برشمردن مجدد آن ایرادها نیست. یکی به دلیل اینکه تکرار مکررات خواهد بود، و دیگر اینکه اگر من اشتباه کرده باشم، ظلم مضاعف خواهد بود. خواننده می‌تواند به آن ایرادها در **طلا در مس**[1] (چاپ جدید) مراجعه کند، و آنچه را که من اکنون به اختصار می‌گویم، مکمل آنها بداند. به‌هر طریق، ایکاش اوجی این برگزیده را به نصف آن تقلیل می‌داد. علتش این است که من احساس می‌کنم وقتی که یک شعر اوجی را خوانده‌ام، انگار شعر بعدی را هم خوانده‌ام. پس بهتر این بود که دست‌کم از هر دو شعر، یک شعر انتخاب می‌شد. بر طراوت کتاب افزوده می‌شد. مقالهٔ کوتاه گنجایش آن را ندارد که مثال بدهم. دوست دارم مثال را از نوع شعری بدهم که حتماً - اگر اوجی می‌خواست حتی فقط بیست شعر از کل مجموعه را حفظ کند، حتماً باید آن را می‌آورد. به‌دلیل اینکه در آنجاست که شعر او زیبا می‌شود. مثالی از آن شعر «خوب» می‌دهم. مثالی از آن بهتر را خواهم آورد. و حتی بهترین مثال را هم خواهم آورد.

حافظه بی‌خاطرات لوح سیاهی ست
عهد جوانی گلی ست سرخ تر از سرخ
در چمن صبح

شب همه شب بی‌چراغ ماه نشستیم
در بغل ترس
صبح نیامد
وان شب تاریک
ثانیه‌ها را در آب ظلمت خود شست
خاطره را نیز
□
پیری ما را عزیز بی‌سببی نیست
هیچ به یادم نمانده زان چمن صبح!

ص ۳۰۰، حافظهٔ بی‌خاطرات

این شعر خوش ساخت است، ولی تقریباً همهٔ عناصر سازندهٔ آن، مأنوس هستند. شاعر باید عناصر و پدیده‌های بظاهر منثور زبان و زندگی را به سطح شعر ارتقا دهد. فرم، بر خلاف تصور اوجی در مقدمه، از تکرار چند صوت «ح» و «ه» و تشکل نسبی که از دستاویز آن بوجود می‌آید، نیست. شعر دیدن شعر در غیر شاعرانه‌هاست. و اغلب طرح‌های کوتاه اوجی از اشیای آشنا با زبان آشنای شاعرانه ساخته شده. به محض خواندن این قبیل پدیده‌های آشنای شاعرانه، عده‌ای می‌گویند: به به! طرح زیر شعر نیست:

جیرجیرک توی تاریکی
او به یاد کیست، کاین گونه بلند،
یک نفس می‌خواند؟
او به یاد کیست، کاین گونه مدام؟

جیرجیرک توی تاریکی، آه!

ص ۲۹۳، جیرجیرک

ولی طرح زیر شعر است. اسم شعر را هم جزو شعر بدانید: آبادان/آبان ۵۹

از زنده‌ها
تنها دو سگ
از طول رودخانه گذر می‌کنند
در صبح زود
و جای پایشان گم می‌شود
در مه
و جای پای من
و جای پای مرغک سقا
آه تنها دو سگ

از زنده‌ها!...

«آه» را حذف کنید و بخوانید. شعر کامل است. وقتی که شاعری می‌گوید: «ما پیرهن از تبر نپوشیدیم/ ما پیرهن از درخت پوشیدیم» بقیهٔ شعری را که این دو سطر از آن گرفته شده نباید بگوید. و از این سطرها فراوان می‌توان یافت.

۳ - ولی شعری که عالی نیست، کامل است، «اما» ست. اولاً، اشیای شعر بیگانه‌اند؛ ثانیاً تقابل دو بخش، ناگهانی است؛ ثالثاً، حس حدوث بر آن حاکم است. در حالیکه در پاره‌ای از شعرهای اوجی، حالتی از رفع تکلیف وجود دارد: یعنی چون من شاعرم باید در برابر همه‌چیز از خود تأثر نشان بدهم. نه! سکوت کن، تا ده شعر در یک شعر چکیده شود. برای عمیق شدن درد، زمان لازم است. شعر باید خودش بیاید. نگو، گفته شو!

من گاو را ندیده‌ام، اما -
من دیده‌ام تمامی میدان را
و لحظه‌های وحشت بازی را
و شاخ‌ضربه‌های او را
و دیدگان باز هیاهو را.

با بادهای گرمش
شب می‌رسد کویری
و زخم‌های کهنهٔ جانم را
تیزاب می‌گدازد.
یک جرعه آب!

یک جرعه آب!

ص ۱۹۰

۴ - وقتی که شاعری می‌گوید: «ای عمر ناتمام تو بر شانه‌های ما»، و غرضش مرگ نویسندهٔ چهل و شش ساله‌ای به‌نام جلال آل‌احمد است، دیگر نباید بگوید: «در جلوهٔ جلال چه زیبنده می‌روی». آن مصرع اولی عالی نیست، ولی شعر است؛ دومی آشنا و کهنه است. مسئله این است که آیا فرم را از استمرار تصاویر بسازیم؟ از تقابل تصاویر بسازیم؟ و یا نه. همه چیز را داشته باشیم، و تصویر را - اگر می‌خواهیم تصویر بسازیم، در مقطع سپیده‌دم تصویرآفرینی قرار بدهیم، انگار نخستین بار است که به ذهن انسان، تصویر خود را تابانده است، و پیش از او نه فکر تصویر و نه آن تصویر وجود نداشته‌اند. ولی این فقط یک اصل از آفریدن شعر است، نه کلش. شعر

جدید از استمرار تصویر توصیفی بوجود نمی‌آید. بلکه ذهن دقیقاً با شیوهٔ پدیدارشناختی تا بخواهد از مقطع سپیده دم یک تصویر بلند شود و به پرواز درآید، پرواز دیگری آن را با مقطع سپیده دم خود قطع کند، و به جای آنکه تصاویر، بطور مستمر حرکت کنند، که بهر طریق، بر مبنای حرکت محتوا خواهد بود، برش‌های این مقاطع سپیده دمی و چرخش‌ها و افت و خیزهای آنها با هم فرم شعر را بوجود آوردند. نگاه کنید به این نوشته از اوجی که شعر نیست، پیش-شعر هم نیست، بلکه تعدادی مفهوم است که با استمرار به دنبال هم آمده است.

در ته درهٔ دنیا کوری
بر درختی که فرو افتاده است
و فرو پوسیده است
تکیه داده است و می‌خواند
و صدایش می‌گیرد و می‌پیچد:
«می‌نشینم که تبر آید
یا بهار آید و بیداد کنم!»
در ته درهٔ دنیا کوری‌ست! ص ۲۷۱[1]

این هنوز شعر نیست. و طبیعی است که ما چیزی را که شعر نیست، نمی‌توانیم تبدیل به شعر کنیم. ولی بیاییم بر سر شعری که اوجی در «قاهره» در «موزهٔ مومیایی» گفته است و عنوانش «در تشنگی» است.

خفته است
در بین ما که کهنه و غایب می‌چرخیم
در غرفه‌های موزه.
خفته است
با کاکلی سیاه
زیباتر از تمام گیاهان آبزی...
گویی هزار سال و هزاران سال بر او نرفته، هیچ-
این مرد مومیایی
غرق عرق
آری منم که از میانهٔ شنها گذشته‌ام
در خشکسالی
سالی که مصر را، ملخ از ریشه خورد
و برد
و نیل
شنزار شد

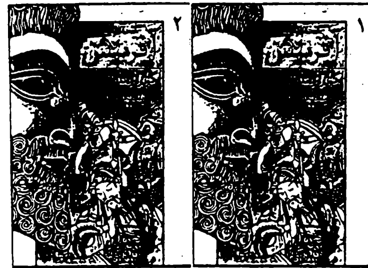
با وحشتی به قدمت تاریکی
خم می‌شوم
و
دور از نگاه تیز نگهبانان
زیر گلویش را می‌بوسم
در تشنگی!...[2] ص ۱-۲۷۰

و این اوج اوجی است.



۱- رضا براهنی، طلا در مس، جلد سوم، نشر مرغ آمین، ۱۳۷۱، صص ۴-۱۲۸۳

۲- من یازده کلمه از شعر در تشنگی را بی اجازهٔ اوجی حذف کرده‌ام پیشاپیش از او عذر می‌خواهم.



آفرینش

اثر: گور ویدال، ترجمه: عبدالحمید سلطانیه
ناشر: انتشارات نیلوفر
دوره دو جلدی ۴۰۰۰ ریال

...این تقریر ملی را به یونانی انجام می‌دهم زیرا یونانی ایونی را همیشه به‌راحتی صحبت کرده‌ام. مادرم لاییس یونانی‌ای از اهالی ابدرا است. او یکی از دختران مگاکرئون جد دموکریتوس است. و تو، دموکریتوس، چون مگاکرئون مالک معادن غنی نقره بود و تو یکی از اخلاف پسری او هستی به مراتب از من ثروتمندتری. هرچه باشد این تو بودی که خاطرات خفته‌ام را بیدار کردی.»...

دیشب برای اناکساگوراس سوفسطایی و کالیاس مشعله‌دار مهمانی شامی دادم. دموکریتوس اوقات بسیاری را در پای صحبت اناکساگوراس می‌گذراند. نام این کار را آموزش گذاشته‌اند. در دوران ما و در کشورم مفهوم آموزش عبارت بود از حفظ متون مقدس، مطالعه ریاضیات و تمرین موسیقی و تیراندازی...

تقریر کننده متنی که ملاحظه شد «سیروس سپیتمه»، نوه احتمالی زرتشت از پسرش «خورشید چهر» و زنی یونانی بنام «لاییس» است و دموکریتوس منشی نیز همان دموکریتوس فیلسوف خندان مشهوری است که عمری دراز را به مشاهده دنیای اطراف خود و طرح سئوالات بی‌شمار گذارنیده و به گفته تاریخ فلسفه‌شناسانی از جمله «وارنر» در کتاب مشهورش به‌نام «فسلفه یونان» اثر استوار خود را بر تفکرات و تأملات متفکران همزمان و خلف خود از جمله بر سقراط، افلاطون و ارسطو گذاشته است.

موضوع تقریر، سرگذشت و خاطرات باصطلاح سیاسی-اجتماعی سیروس سپیتمه است... سرگذشت و خاطراتی که از وقایع مثل زرتشت و شهادت او را به دست تورانیان تا یکی دو هفته پس از انتشار تاریخ هرودوت در بر می‌گیرد و با تکلمه‌ای از شخص دموکریتوس پایان می‌یابد. تکلمه‌ای که دموکریتوس چهل سال پس از مرگ سیروس می‌نگارد.

گور ویدال با قلمی شیوا طی داستانی جذاب خواننده خود را با دنیای دربار پارس... گشتاسب پدر زرتشتی داریوش و آتوسای ناهید پرست دختر کوروش و زن داریوش... و توطئه‌های گاهی ملیح و فرح‌انگیز و گاهی خون‌آلود. و هولناک آن؛ با دنیای امیرنشین و جمهوری‌های هند آن زمان و چین و ماچین که همان چین امروزی خودمان باشد و یونان گرفتار در تفکرات یونانی و ایزدان گونه گونه‌اش آشنا می‌کند.

پردازنده‌ی این رمان یعنی ویدال از جمله قلم به دستانی است که کار نویسندگی حرفه‌ای را از همان اوان جوانی برگزیده است. او مردی است متعهد و در کشمکش با باورها و کلیشه‌های جامعه اطراف خود و حقایق جهان موجود. کشمکش ویدال برای یافتن جواب به سئوال‌های به‌جا و بی‌جا و البته همیشه ضروری آدمی و جستجو برای پیدا کردن راه‌های بهتر زندگی است... راه‌های پربارتر برای زندگانی جسمانی و معنوی و روحانی متعالی‌تر...

ویدال متولد سال ۱۹۲۵ میلادی (۱۳۰۳-۳۰۲ شمسی) و نیویورکی است. او نخستین رمان خود را به‌نام «ویلی واو» در سال ۱۹۶۴ میلادی در رابطه با آن‌روی دیگر غیر درخشان سکه جنگ و با توجه به مشاهدات خود عرضه کرد و شهرت برای خود کسب نمود. «ویلی واو» چند رمان موفق دیگر اما از همان سنخ را به دنبال داشت.

در همین دوران هم‌زمان با نگارش رمان، ویدال دست به کارهای سیاسی و نوشتن رساله‌های علمی و نمایشنامه هم زد و در این دست از کارهایش طرف‌داران پر وپا قرص و خوانندگان بسیاری پیدا کرد و نظر منتقدین ادبی و امور سیاسی-اجتماعی بسیاری را جلب نمود.

با این همه و به‌رغم شهرت بین‌المللی‌اش ویدال در این مرحله یک نویسنده امریکایی با بینشی امریکایی و ویژه جهان امریکای شمالی است.

اما این دوران از کار او با پایان نگارش سه رمان مشهورش که «تثلیث امریکا» نامیده می‌شود به‌نام‌های «بوور»، «واشنگتن دی‌سی» و «۱۸۷۶» پایان یافت و ویدال پا از مرزهای دنیای امریکای شمالی و مسایلش بیرون گذاشته و نگرشی جهانی پیدا کرد.

با تغییر بینش، ویدال مرزهای زمان و مکان را شکسته و پا به شناخت دنیای غیر یهودی-مسیحی پانصد سال قبل از میلاد مسیح می‌گذارد. ویدال پیر و پخته و سرد و گرم چشیده با این آفرینش جدید خود که همان کتاب آفرینش باشد به گفته برجیس نویسنده‌ی کتاب نود و نه رمان برگزیده جهان به یکی از آرزوهای دیرین خود تحقق می‌بخشد. و آن آرزو در مقابل هم قرار دادن فلسفه یونان با نظرگاه بودا است.

ویدال با کوله‌باری از اطلاعات و تجربه در نویسندگی به شناخت آن دنیای باستانی، با همه وسعتش از چین گرفته تا یونان می‌رود و برای این کار سیروس سپیتمه را همراهی می‌کند و آن‌چنان رمان جذابی می‌سازد که پرفروش‌ترین رمان سال در امریکا می‌گردد و طی یک دهه یکی از رمان‌های پر فروش باقی می‌ماند و به زبان‌های دیگر نیز برگردان می‌شود.

فریدون محرر/ کاووس فیروزمند

در جستجوی نیمای موسیقی



ایده دستمایه‌ای‌ست پیشابود، گرچه ناپرورده،
هنری است هنوز ناگزارده؛
ایده سرآغاز رهسپاری‌ست و
آغاز پرده‌برداری،
آشوبه‌ی بی‌فروغ و نخستین
یا همچون خیزآوای ویلن:
دَمدَمای ملالتی اندوه خیز!

- Leon Paul Fargue: "L'Idée"

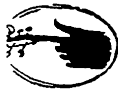
تیری ز کمانچه‌ی ربابی بجهید
از چنبر تن گذشت و بر قلب رسید
آن پوستَ نگر که مغزها را بخلید
وآن پرده نگر که پرده‌ها را بدرید!

مولوی

دگرگونیِ شگرفی که نیم قرن پیش در عروض فارسی به دست «نیما یوشیج» پدیدار شد از یکسو، و از سویی دیگر: ایستایی کمابیش موسیقیِ سنتی ایران که با همه‌ی زیبایی و ظرافتش، امروزه گویی پاسخگوی همه‌ی تحولات و نیازهای اندیشگانی و احساسیِ انسان چند ساختیِ معاصر نمی‌نماید، خواه و ناخواه در میان برخی از هنرمندان و فرهیختگان زمینه‌ساز آرزویی بجا یا نابجا گردیده در طلب «نیما»یی دیگر در عرصه‌ی موسیقی ایران. دربرابر این آرزو، صرف‌نظر از آهنگسازانی که کارشان تقلیدی بوده، ناشیانه از موسیقی‌های رده‌ی پایین غربی، چند گرایش نیز در میان است:

گروه نخست که گویی بر سر آن‌است که در برابر هر گونه تحول در موسیقیِ سنتی قد علم کند خود را جانشین دنباله‌روی استادان شناخته و ناشناخته‌ای می‌داند که نغمه‌ها و ظرایف موسیقی سنتی را سینه به سینه حفظ کردند و ارجشان در نزد ایراندوستان برای همیشه محفوظ خواهد ماند. نکته اما این‌جا است که این گروه آن سنت و «تَراداد» را همچون وحی منزل می‌پندارد و پذیرای این مطلب روشن‌تر از آفتاب نیست که نغمه‌ها و سازهای سنتیِ به عینه نمی‌تواند همان نغمه‌ها و سازهای «باربد» و «نکیسا»ی عهد ساسانی باشد، چه رسد به آواهایی که ایرانیان باستان با آن سرودهایی «گاتا»ها را زمزمه می‌کردند. بلکه اگر این نواهای دل‌انگیز تا بدان پایه رسیده که امروزه روز می‌تواند نویسنده‌ای نوگرا مانند هدایت را در اوج تنهایی و وسوسه‌های «پِرلاشِز»ی‌اش به یاد یار و دیار به گریه وادارد، خود هزاره‌هایی از تحول را پشت سر گذاشته، بدون آن‌که هرگز جانمایه‌ی کهنش از میان برخیزد. پس اگر این همه زیباییِ زنده خود برخاسته از دگرگونی‌های پیاپی است امروز چگونه می‌توان با آن همچون سنگواره‌ای یا تکه سنگی از ستون‌های تخت جمشید رفتار کرد که هرگونه تغییر و تحولی در آن تخریب آثار باستانی محسوب می‌شود؟! این گروه شاید نمی‌داند که کمانچه‌ای که در دست دارد و با آن می‌خواهد در برابر هجوم فرهنگ‌های دیگر پایداری کند، دیگر کمان «آرش» نیست و نه تنها قلمروی تازه را به موسیقی ایرانی نمی‌افزاید، بلکه در نهایت، در برابر آن هجوم به از دست رفتن همین دستمایه‌های ارزشمند منجر می‌شود.





گروه دوم اما که از تکرار و تک‌آوایی موسیقی ایرانی خسته است و فرسوده، و از گروه اول چشم معجزتی ندارد. این سنت‌گرایان را دُن‌کیشوت‌های ساز به‌دستی می‌شناسند که با آسیای زمان می‌ستیزند و از این رو خود، یکسره، روی به‌سوی باختر آورده و امید آن دارد که آفتاب از غرب بدمد بی‌آن‌که بداند که زیر چنان آفتاب سوزنده‌ای نه از تاک نشان خواهد ماند و نه از تاک‌نشان و اگر کل فرهنگ یک جامعه را مجموعه‌ای از اندام‌ها بینگاریم، تعویض و پیوند عضو مهمی چون موسیقی، هر تضمینی برای بقای آن تنواره‌ی فرهنگی را از میان می‌برد.

خوش‌بینی‌های محتاطانه

در این هنگامه گروه سومی هم هستند که خوش‌بینی‌های محتاطانه‌ای را برای تحول در دل می‌پرورانند اما تحول از دیدگاه ایشان از چارچوبه‌ای محافظه‌کارانه برخوردار است (مثل صِرفِ جایگزینی ویلن به‌جای کمانچه، جابه‌جا کردن بعضی از ردیف‌های موسیقی بکارگیری توأم چند سه‌تار برای نواختن نغمه‌های واحد به‌صورت تک‌آوایی و یا اجرای همزمان یک نغمه در دو اکتاو و به‌صورت همصدا (UNISON). اگر باوره‌ی ایرانیان کهن از پل «چین واد» را به یاد آوریم این گروه همچون کسانی هستند که ضمن داشتن شوق رسیدن به فردوس از گام نهادن بر پهنه‌ی این پل می‌هراسند که رو به‌سوی بهشت دارد. چراکه هردم بیم آن می‌رود که «چین واد پل» تحول همچون لبه‌ی تیز شمشیر بچرخد و راهگذار را به ژرفای دوزخ ابتذال فرو افکند. استدلال مهمی که پشت این گردش نهفته است در تشبیه با تحول نیمایی شعر فارسی به‌ظاهر بحران بی‌رودررویی است که گریبانگیر برخی از موج‌های کژ رفته‌ی شعر امروز ایران شده است.

اما نکته این‌جا است که هراس از اشتباه نیز ما را بر لبه‌ی پرتگاه دوزخ ابتذال میخکوب می‌سازد و این درجا زدن‌ها و یا یک گام به‌جلو و دو گام به‌واپسین نهادن‌ها در موسیقی ریشه‌ی تحول را می‌خشکاند. این قبیل گرایش‌ها مانع از پیشرفت بنیادی می‌گردد.

موسیقی علمی

در این جا به گروه چهارم می‌رسیم گروهی که با گام‌هایی بس بلندتر گروه سوم را پشت سر می‌نهند و اگر برای تحول ریشه‌ای در موسیقی ایرانی امیدی باشد در نزد این دسته رخ می‌نماید که هرچند در جستجوی راه‌های درست تحول گاهی به بیراهه‌ها هم ممکن است بروند باز از میان ده اثر ضعیف یک اثر خوب پدید خواهند آورد. که گفته‌اند:

«تا پریشان نشود کار به سامان نرسد» اما در این جا نیز تأکید ما بر گروه است نه بر فرد، بر دهکده‌ی «یوش»: با ده‌ها «نیما» و نه تنها یک نیما یوشیج یگانه.

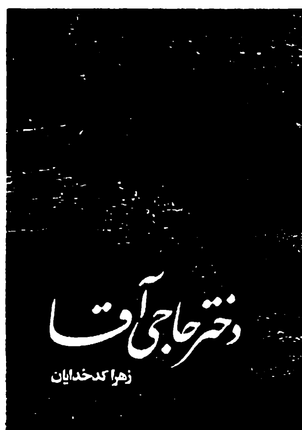
به تفاوت‌های دیگر نیز باید توجه داشت؛ ممکن است فردی با داشتن قریحه‌ی خدادادی و شناخت گوشه و کنارهای زبان مادری و خودآموزی و آشنایی با عناصر زیباشناختی به شاعری توانا مبدل شود ولی آهنگسازی هنری است به شدت درآمیخته با علم (و از این جاست اصطلاح «موسیقی علمی») هنری که در آن قریحه و ذوق و استعداد و یا آشنایی به نواختن ساز لازم است ولی کافی نیست. پس ایجاد و پی‌ریزی «خنیاگاه»ها یا مدارس موسیقی کارآمد و استاندارد برای سرعت بخشیدن به تحول موسیقی و پدید آوردن امکان بروز نبوغ و استعداد بایسته‌تر از بایسته است. نکته‌ی دیگر این که شاعر توانا را قلم و کاغذی کفایت می‌کند، آهنگساز با ذوق و دانش به‌جز قلم و کاغذ برای اجرای موسیقی خود احتیاج به امکانات متعدد (سازهای مناسب، نوازندگان زبردست، ارکستر و رهبری خوب وسایل صدابرداری و... و... و...) دارد.

(نگاه کنید چگونه یکی از نیماهای بزرگ موسیقی ایران «حسین دهلوی»، که می‌توانست سرچشمه‌ای جوشان برای تحول نوخنیای ایران باشد به‌دلیل نداشتن ارکستری که آهنگ‌های چندآوایی‌اش را اجرا کند یا باید به ارکسترهای بیگانه متوسل شود و یا به چاپ آثارش اکتفا کند و ناشناخته بماند!)

و اما فریاد «تحول» بدون ژرف‌شناسی امکانات نامیسر است، پس قبل از هرچیز بدون هیچ گونه پیشداوری و یا خودفریبی بکوشیم تا نقاط قدرت و ضعف موسیقی سنتی خود را بازیابی نموده، ضمن تأکید بر لزوم حفظ آثار پربهای برجای مانده‌ی موسیقی سنتی و با پذیرش همه‌ی دشواری‌ها، اقداماتی را که می‌تواند منجر به تحول در موسیقی ایرانی بشود بررسی کنیم؛ تحولی که هدف و نتیجه‌اش به‌طبع زوال روح و زیبایی‌های موسیقی ایرانی نیست. مرحوم خالقی می‌نویسد: «هفت دستگاه موسیقی ما تشکیل پنج مقام مختلف را می‌دهد.» [اما] دست علم با همان دو مقام در موسیقی آنها [کلاسیک غربی] کاری کرده که از نظر ما شبیه اعجاز است و بی‌دانشی ما با داشتن چنین بنیان محکم موجب عقب‌افتادگی موسیقی ملی ما شده است-» بحثی که در این جا پیش می‌آید این است که موسیقی اروپا نیز تا پیش از قرن دوازدهم تک‌آوایی و کمابیش دارای مدهای گوناگون بوده است. و بنابراین چگونه ممکن است در سیر تکاملی خود از چند مقام به دو مقام برسد؟

پاسخ در این است که هرگاه امکانات مُدگردی در گام‌های آواپرده (دیاتونیک) و «فام‌پرده» (کروماتیک) و تناوب گام‌ها و کلیدها و سایر امکانات مورد استفاده در موسیقی علمی از جمله چندآوایی و تنوع همنوایی‌ها را درنظر بگیریم گستردگی این موسیقی نسبت به موسیقی تک‌آوایی بالفعل بسیار بیشتر است. بنابراین غنای





دختر حاجی آقا

زهرا کدخدایان
چاپ اول، ناشر: مؤلف
۱۹۳ صفحه، ۱۰۰ ریال

این کتاب اولین مجموعه داستان زهرا کدخدایان است که در زمستان سال ۷۰ انتشار یافته. این مجموعه مشتمل بر ۱۵ داستان کوتاه با نام‌های بیمارستان، رادیو، عروس بیگانه، یک شب کشیک با محمد و سیروس، زینت خانم، خروش خموش، شکسته دل، شکسته پا، عروسی نر گس، به دور از جنگ، بچه‌ی مردم، سردرد، خرید، زن حاجی‌آقا، دختر حاجی‌آقا و نه‌اقدس است.

داستان‌های این مجموعه هر کدام به‌طریقی در زمینه‌های مختلف اجتماعی نوشته شده‌اند.

در اولین داستان این مجموعه، بیمارستان، همسر احمد آقا به انتظار تولد فرزندش در بیمارستان بستری است. بیمارستان از احمد آقا ۳۵۶۷۰ تومان طلب می کند و تأکید می کند که باید تا قبل از ظهر این مبلغ به بیمارستان پرداخت شود. در غیر این صورت همسرش را به‌خارج از بیمارستان منتقل می کنند. احمد آقا در صدد یافتن پول از آشنایان و اطرافیان برمی‌آید...

داستان بچه‌ی مردم، شرح حال زندگی تلخ یک زن روستایی است: معصومه در ده سالگی به همراه دایی‌اش به خانه‌ی سرهنگ خانزاده در تهران روانه می شود. از همان ابتدا، نگهداری دختر نوزاد سرهنگ ـ مریم ـ و کارهای خانه به دست او سپرده می شوند. او به محیط و افراد خانه انس می گیرد. مریم ازدواج می کند و سرهنگ که اکنون به درجه‌ی تیمساری رسیده، بازنشسته می‌شود. او به اتفاق همسرش بعد از فروش خانه به خارج از کشور می‌روند و معصومه به ده باز می گردد. روستاییان او را به‌خاطر رفتار به‌اصطلاح شهری‌اش به سخره می گیرند. او به‌ناچار با جوانی نالایق ازدواج می کند. از ازدواج مدتی نمی گذرد که...

در داستان دختر حاجی‌آقا، چهاردهمین داستان این مجموعه، مادر خانواده چشم‌به‌راه تولد سومین فرزندش است. یک روز صبح که پدر خانواده در منزل نیست، درد زایمان شروع می‌شود. مادر خانواده به کمک مادربزرگ و اختر خانم ـ خانم همسایه ـ فرزند پسری به‌دنیا می‌آورد. شب پدر به منزل برمی گردد و به دروغ می‌شنود که همسرش دختری به‌دنیا آورده...

شخصیت‌های این داستان‌ها همگی شخصیت‌هایی عادی و ملموسند که در طبقه‌ی متوسط اجتماع می‌زیند که بی کوششی می‌توان در جامعه‌ی پیرامونمان بدانان دست یافت.

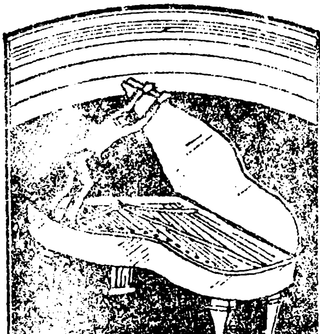
مهرافروز فراکیش

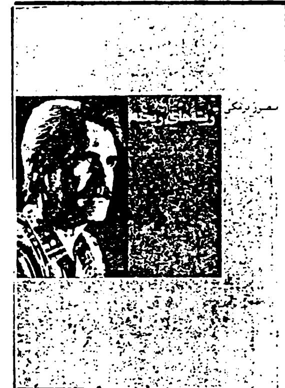
موسیقی سنتی ی ایران نسبت به موسیقی علمی در حال حاضر بالقوه است و نه بالفعل. بدین معنا که این پنج مقام فقط هنگامی می تواند موسیقی غربی را پشت سر بگذارد که همان امکانات موسیقی علمی را به کار بگیرد. بنابراین راهی که فراروی ماست نه تنها حفظ آن پنج مقام و عدم فروکاستنش به دو مقام است، بلکه بهره گیری از همه‌ی توانایی‌های گسترش دهنده‌ی «بیان» است و یا به‌قول فرنگیان «اکسپرسیون» (expression) در موسیقی است. و این واژه‌ای است کلیدی و معیار ارزیابیِ کارایی بسیاری از آثار هنری: برون ریزی احساسات درون در کالبدی جادویی و جان‌افسا، که واژه‌ی «بیان» به‌خوبی آن‌را ادا نمی کند، حدیث و شرحی است که در برون‌فشانی‌اش سینه‌ای را شرحه شرحه می کند و درعین حال همچون «واژآفریدی» ایرانیان کهن، توان برآفریدن جهان را با بیان جادویی خود دارد، و این بیش از هر کجا در هنر موسیقی برجسته و چشمگیر است. شاید بتوان این بیان مشترک در همه‌ی هنرها را «گزارسایی» نامید، که تو گویی هم گزاره و تعبیری است از رؤیاها و کابوس‌های درون و هم گزارشی از جهان پیرامون. ودست کم بر ما هیچ معلوم نیست هنری که «گزارسان» (expressive) نباشد، چگونه هنری می تواند باشد، وانگهی چگونه آن «دل ای دل»های باستانی و تکنوا هنوز می تواند تنها وجه بیان و گزارسایی روح آشوبناک ما ایرانیان امروز باشد؟ گستره‌ی گزارسانی هنری، پژواک حالا ت بسیار گوناگون روح ما است و از این جا است که مفهوم «منش» (کارکتر) موسیقایی پا به‌دورن می دهد که بیانگر حالت دورنی هر نغمه‌ای است (شادی، طنز، وهم، عشق...) اما گوش فرا دهید! اینک تو گویی با چنان محدوده‌ای در منش خنیایی موسیقیِ ملی خود روبرو شده‌ایم انگار ایرانی پایانه‌ی قرن بَیستم (یا چهاردهم!) جز اندوه و چند احساس دیگر، هیچ چیز در دلش نمی جوشد. بیایید دل به دریای واژگان موسیقی بزنیم و نهراسیم که گوشه‌ای از دامنمان خیس شود: نگاهی کنیم به همه‌ی ترفندهای موسیقی علمی که حالت اجرای آن را تغییر می دهد: «پویه» (=tempo) یا شتاب و تندی و کندی، افتاخیز (دینامیک) که آوایی را از «خیزایی» یا «افتایی» (به‌تدریج قوی یا ضعیف کردن) عبور می دهد و چندین و چند اصطلاح برای گونه‌های آن آفریده‌اند (خیز = فورته، دو خیز = فورتیسمو،... دوافت = پیانیسمو،... خیزاُفت = فورته پیانو... نیم خیز، نیم افت... باز خیز = reinforsano، تند خیز = فور زند و...) ...آیا نه این که همه‌ی این‌ها تلاشی است برای بازتاب خلجان‌ها و افت و خیزهای جان انسانیِ ما و نه فقط یک مشت اصطلاح خشک علمی یا سَبک ویژه‌ی برج های عاج باختر ـ؟ آیا نه این که اگر نوایی با نوایی به همدلی برمی خیزد ـ شیوه‌هایی که فرهنگستان ما آن‌را «آدیله» (= آکورد) نامیده، صرف زیبایی فنی مطرح نبوده بلکه در این جاست که «منش» یا حالت به‌این موسیقی جامه‌ای دیگرگون می پوشد؟ همچنان که هنگامی که «ساز پردازی» (ارکستراسیون) آواهایی دیگرگون، با نوای اصلی همنوا می‌شوند و مایه‌ای شاد را با نوایی اندوه‌خیز همراهی می‌کنند، این نمایشی بیهوده از چیره‌دستی علمی آهنگساز در علم همنوایی نیست، بلکه به همین شیوه، احساس تک‌بُعدی ما بُعدی دیگر می گیرد و اندوه و شادی را در رابطه‌ای دوجانبه و دیالکتیکی قرار می دهد تا به هم تبدیل شوند و بدین سان، آهنگساز از شادی ایستا و یا اندوه ایستایی که فرساینده است و بازشنوی و درنگ بیش از حد برآن از توان هر آدمیزادی بیرون است گریز می‌زند و ما را مانند شعر حافظ به قلمروی شادی‌ها و اندوه‌های گریزاو پویایی که دم‌به‌دم دگردیسی می کنند می کشاند... و باز اگر او همیشه‌ی همیشه از همنوایی های به‌اصطلاح مطبوع یا «بهآوا» (resonance) بهره نمی جوید و گاه به‌سوی همنوایی های نامطبوع یا «دُژآوا» (desonance) می رود نه آیا از آن‌روست که شاید می خواهد حالتی وهم‌آلوده به‌آوای اصلی بیفزاید؟... و می بینیم که در همه‌ی این مباحث، در قلمروی «منش» (حالت درونی) و «بیان» (گزارسانی) موسیقایی گام می‌زنم و نه در فن و تکنیک صرف یا ریخت و فرم بریده از محتوی.

آیا آنچه که نیمای شعر در حوزه‌ی دراماتیزه کردن شعر خود می جست همین گسترش منش‌های خنیایی و گزارسایی موسیقی ایران نیست که نیماهای خنیاگر در پی آنند؟ در این میان امکان بهره‌جویی از موسیقی علمی به سود «منش گستری» موسیقی ایرانی (بدون از هم‌پاشی ساختار موسیقی ملیِ ما) تا به‌کجاست؟ فراموش نکنیم که سخن از جامَه نمی گوییم، سخن بر سر جان است بدان گونه که می گدازد و بدان گونه که ناگزیر خود را در منش‌های خنیایی می گزارد...

آیا می توان موسیقی ی ایران را تا به‌آن‌جا گسترده ساخت که پژواکی از همه‌ی احساسات و عواطف و آمال و اوهام و باورها و زیبایی‌ها و زشتی‌ها... و هزاران ویژگی دیگر روح انسان و هموطن امروز ما باشد؟... به امید پی گرفتن این سخن...







ریشه‌های ریخته

مجموعه‌ی شعر منصور برمکی
انتشارات نوید شیراز، چاپ اول ۷۱
بها ۱۳۰۰ ریال

سیزدهمین کتاب حلقه‌ی نیلوفری، کتابی از شاعر شیرازی منصور برمکی است که پنجاه شعر او را دربر می گیرد.

بر پشت جلد کتاب می‌خوانیم:

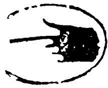
«خوابی‌م
سرخوشانه
اگر می‌بود ـ
می‌بایدم که قسمت می کردم
با هر کسی که می‌رسیدم از راه...
کابوس‌ها سنگین‌اند.
همسایگان کوچک را
در خواب‌هایشان
چرام
بیاشوبم؟»

برمکی از شاعران شناخته شده‌ی دهه‌ی چهل است که مدت‌ها در انزوای شاعرانه‌اش، از او بی‌خبر بودیم. اکنون تازه‌ترین تجربه‌های شعری او در دسترس است.

شعرها غالباً بازگوی تاملّی تلخ است از روزگار انسان تنها در دوزختابی تحمل‌ناپذیر.

انسان آزاده‌ای که شرایط ناگوار را برنمی‌تابد، تغییر آن را چاره‌ای نمی‌یابد، خشمش به حسرت آمیخته است، نجات‌دهنده عشقی است دور از دسترس آرامش و رامش.

«تو
مثل سرزمینم زیبایی
شب‌ها که آسمان
در زیر بار تنهایی
از پای می‌نشیند،
از پله‌های ماه فراز آی
و چهره‌ی ستارگان غمین را
با گیسوان آب
بپوشان.»





گزینه‌ی شعر

چزاره پاوزه
ترجمه‌ی کاظم فرهادی و فرهاد خردمند
نشر چشمه، تهران زمستان ۱۳۷۱
۱۲۶ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

از پاوزه پیش از این در ایران، شعرهایی در نشریه‌ها و چند شعر در کتاب ارزشمند هفت‌چهره از شاعران معاصر ایتالیا منتشر شده است و چند رمان و داستان. از این‌رو پاوزه در ایران بیشتر به داستان نویس شهره است تا شاعر. جای تأسف است که شعر ایتالیا که ریشه در ادب لاتین دارد در ایران چندان که باید مورد عنایت قرار نگرفته. به‌راستی چند دفتر از شاعران ایتالیا به فارسی برگردانده شده است، حتا از زبان دوم؟

با آن که خواننده فارسی زبان ـ به دلایلی ـ شانس خواندن تمامی شعرهای پاوزه را ندارد اما کتاب حاضر آشنایی با ذهن و زبان پاوزه را برای او ممکن می‌سازد.

شعر پاوزه در هیچ کدام از دبستان‌های شعری ایتالیا نمی گنجد. شعر او نه لحن حماسی دانونزیو را دارد که ستایشگر پرشور ماشین و جهان نو است و نه دلبسته‌ی پریده‌رنگی‌های غروب و بیان رمانتیک رنج و حسرتی‌ست که شاعرانی چون گوتزانو یا کوراتزینی در شعر خویش سر داده‌اند و نه حتا چون شعر اونگارتی هویتی کیهانی می‌یابد، بلکه شعر پاوزه میراث جوانی ورگا و دبستان ادبی او ـ وریسم ـ را در شعر ایتالیایی به شکوفایی می‌رساند و سامانگر دبستان نئورئالیسم در شعر ایتالیا می‌شود.

کتاب حاضر که نخستین دفتر مستقل ترجمه‌ی شعر پاوزه به زبان فارسی‌ست، گزیده‌ای‌ست از دفترهای شعر او. از ویژه گی‌های کتاب حاضر ترجمه از زبان اصلی (ایتالیایی) است و از ترجمه‌های پیشین شعر پاوزه روان‌تر است:

شب هم به تو می‌ماند/ شب دور که مویه می‌کند/ دم فرو بسته، در ژرفای دل/ و ستارگان خسته می‌گذرند/ گونه‌یی گونه‌ی دیگر را لمس می‌کند/ لرزشی‌ست سرد/ کسی التماس می‌کند و تو را می‌طلبد/ تنها گمگشته در تو، در تب تو/
شب رنج می‌برد و سحر را آرزو می‌کند/ قلب بینوایی که می‌لرزی/ آه، سیمای غمگسار، اندوه تیره/ شبی که ستارگان را غمناک می‌کنی/ کسی همچون تو در انتظار سحر است/ و در سکوت به چهره‌ات چشم دوخته/ در شب بال گستره‌ای/ همچون افقی فرو گرفته مرده‌ای/ قلب بینوایی که می‌لرزی/ به روزی دور، سحر گاهی خواهی بود/

علیرضا دولتشاهی



از خوشی‌ها و حسرت‌ها

آیدین آغداشلو
بر گزیده‌ی مقاله‌ها ۱۳۷۰-۱۳۵۳
فرهنگ معاصر، چاپ اول
بها؟

از خوشی‌ها و حسرت‌ها بر گزیده‌ی مقاله‌هایی است که آیدین آغداشلو در فاصله سال‌های ۷۰-۵۳ نوشته است کتاب به شش بخش تقسیم می‌شود:

در بخش اول احوال و آثار میرزا محمد رضای کلهر خوشنویس طرح می‌شود بعد نگاهی به نقاشی ایران در قرن دوازدهم و سیزدهم هجری می‌آید سپس از خاستگاه کمال‌الملک سخن می‌رود و در آخر آثار بهمن محصص، پروانه اعتمادی و حسین زنده رودی به نقد کشیده می‌شود.

در بخش دوم پس از چند و چونی در زند گی و کار سهراب سپهری، دو سوگنامه درباره‌ی فیروز شیروانلو و مهدی کفایی نقل می‌شود.

بخش سوم اختصاص به دو سفر نامه دارد: یادداشت‌های نمایشگاه هنرهای تجسمی «بال ۱۹۷۶» سوییس و یادداشت‌های سفر نیویورک زیر عنوان همانی نشدیم که می‌خواستیم.

در بخش چهارم کتابش آیدین به سینما می‌پردازد، به فلینی، برگمن، سهراب شهید ثالث و عباس کیارستمی، مسعود کیمیایی، امیر نادری، بهرام بیضایی.

بخش پنجم کتاب شامل این عناوین است: قباله‌های ازدواج که در ستایش شادی و خرمی‌اند. مقدمه‌ای بر خوشنویسی گذشته ایران. نگاهی به نگارگری در ایران. در کوچه‌های پیچاپیچ خاطره.

در بخش آخر، نقاش و منتقد دو گفتگو و یک نوشته را درباره‌ی خط و نقاشی و آثار خود آورده است.

کتاب نثری زیبا و بیانی موجز دارد و شامل آگاهی‌های گسترده‌ای در باب هنر قدیم و امروز ایران و جهان به‌ویژه در زمینه‌ی هنرهای تجسمی است.

قرمزتر از سفید

کیومرث منشی زاده
ناشر: مؤلف
۲۱۲ صفحه، ۱۷۰۰ ریال

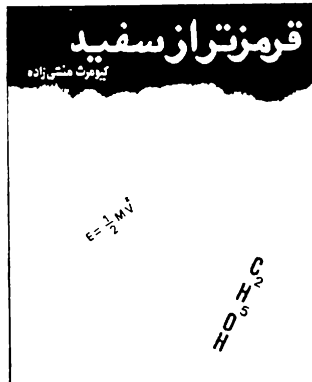
بر گزیده‌ای از شعرهای تمامی سال‌های شاعری منشی زاده است که نامش همواره «شعر ریاضی» را تداعی می‌کند. این شعرها هریک حال و هوایی خاص دارد بر گزیده شامل چهار کتاب است:

کتاب اول صفر است که در این شعرها برای بیان مفاهیم، از زبان ریاضی، قوانین ریاضی، معادلات فیزیک و شیمی و فلسفه‌ی ریاضی استفاده شده است؛ با تاکید بر این نکته که جهان، ریاضی خلق شده است. این اشعار بیشتر سوررئالیستی است و به‌خاطر زبان ریاضی‌اش از پوسته‌ی ملی و قومی خارج می‌شود و به حیطه‌ی مفاهیم بین‌المللی می‌رسد زیرا ریاضی و عدد در همه‌جای جهان قابل ادراک است: .../جایی که سخن از صفر تا بی‌نهایت است/ دیگر میان ۶۶ و ۳۶ و ۶/ چه تفاوت/ این بی‌نهایت بنفش که ما در ادامه‌ی آن زند گی می‌کنیم/ به کجا تکیه کرده است/ چه بسیار گفته‌ایم/ و چه اندک/ می‌دانستیم/ آه...، کجاست کتابی/ که در آن/ چیزی نوشته شده باشد/ همیشه منقار مرغ ماهیخوار/ از عمر ماهی/ درازتر است/ و همیشه «بودن»/ حادثه‌ای است/ در طول «نبودن»/...

کتاب دوم تاریخ تاریخ است که شعر طنز بلندی در تبیین تاریخ جهان است:

تاریخ شوخ و شنگ تر از شوخی‌ست/ آیا اگر دماغ کلئوپاترا/ شکل دماغ نرون بود/ امروزه نقشه‌ی جغرافیای مصر/ شکل دگر نبود...

کتاب سوم شعر رنگی نام دارد که دریافت شاعرانه‌ای از رنگ‌ها و ارتباطی احساسی با حالت‌هاست که در برخی از آنها، نگرشی تلخ، تیره و اگزیستانسیالیستی به چشم می‌خورد: آن روز بی‌ستاره که من نیستم دگر/ فرسنگ‌ها



ستاره‌ی دنباله‌دار نیست/ پاییز زرد و آتش سرخ غروب نیست/ باران و چتر آبی بال کلاغ نیست/ بانگ خروس نیست/ علف نیست/ هیچ نیست.

و چهارمین کتاب آبنوس است که دفتری‌ست از غزل و مثنوی که شعرهای آغازین اوست: بر حال عقل ما دل دیوانه سوخته/ دیوانه بین که در غم فرزانه سوخته/ .../ گر آشنا بسوخت مرا، ناز شست او/ بیچاره آن که در غم بیگانه سوخته...

پیش از این از منشی‌زاده کتاب سفرنامه‌ی مرد مالیخولیایی رنگ‌پریده منتشر شده بود.

هومن عباسپور

حلقه انتقادی
تاریخ، ادبیات و هرمنوتیک فلسفی

دیوید کورتزهوی
ترجمه‌ی مراد فرهاد پور
چاپ اول: ۱۳۷۱
بها: ۳۰۰۰ ریال

موضوع بررسی این کتاب مسأله «حلقه‌ی هرمنوتیکی» به‌ویژه به‌لحاظ تجلیات آن در



تحقیقات تاریخی و نقد ادبی است که هم از دیدگاه تفسیر متون ادبی و فلسفه هرمنوتیکی و هم از نظر مسایل سنتی معرفت‌شناسی و روش‌شناسی علوم اجتماعی، سنت فلسفه تحلیلی آنگلو-آمریکایی را با آرای فیلسوفانه اروپایی پیوند می‌دهد. دیوید کورتزهوی در این کتاب به شرح مواضع هانس-گئورگ گادامر، فیلسوف معاصر آلمانی و دفاع انتقادی از این مواضع در برابر مخالفین وی می‌پردازد و در این راستا نظریات کسانی چون هیرش، بتی، ریکور، هابرماس، آپل، دریدا و بارت را مورد نقد و بررسی قرار داده و بسیاری از مفاهیم و مباحث جدید در نظریه نقد ادبی را که از سوی کسانی چون یا کوبسون، ریفاتر، دومن، استانلی فیش و هارولد بلوم عنوان شده، در متن فلسفه هرمنوتیکی گادامر به‌بحث می‌گذارد.

ترانه‌ها

به انتخاب دکتر پرویز ناتل خانلری
ناشر، هیرمند/ چاپ دوم ۱۳۷۰
۲۰۰ صفحه/ ۱۴۰۰ ریال

ترانه‌ها مجموعه‌ی ترانه‌هایی است که دکتر پرویز ناتل خانلری در همان سال‌های پرکاری‌اش فراهم کرده بود و نخستین چاپش منتشر شده بود. نشر هیرمند، با یاری محمد روایی و فرید مرادی، این اثر را به دلیل جذاب بودنش در میان کتاب‌های ترانه، بار دیگر به چاپ رسانده است تا علاقه‌مندان در این زمینه را دسترسی به اثر باشد.

گور به گور

ویلیام فاکنر
ترجمه‌ی نجف دریابندری
نشر چشمه/ ۱۳۷۱
۲۵۰ صفحه/ ۲۲۰۰ ریال

رمان «گور به گور» را فاکنر در ۱۹۳۰، یک سال پس از خشم و هیاهو نوشته است. خوداو مدعی بود که نوشتن آن را در ظرف شش هفته ـ آن هم با کار شبانه، پای کوره‌ی آتش یک نیروگاه محلی ـ به پایان رسانده و پس از آن هم دستی در آن نبرده است. ولی ساختمان داستان و ظرافت پیوندهای آن چنان است که خواننده گمان می‌کند باید بیش از این‌ها وقت و «عرق ریزی روح» صرف پروردن آن شده باشد. در هر حال، این رمان را منتقدان ساده‌ترین و در عین حال کامل‌ترین رمان فاکنر می‌دانند. برخی حتا آن را شاهکار او نامیده‌اند.



منتخب هشتصد نویسنده از سی کشور

داستان کوتاه فرشته‌ای که نقاش آفرید نوشته جمال محجوب از طرف سه گروه هیأت نقد و بررسی انگلیسی به‌عنوان بهترین قصه کوتاه قاره‌ی آفریقا در سال ۱۹۹۳ انتخاب شد.

جمال محجوب در سال ۱۹۶۰ در لندن متولد شد و با پدر سودانی و مادر انگلیسی خود به خارطوم نقل مکان کرد و همانجا به مدرسه رفت.

داستان دیگر او با نام *Navigation of a rain maker* در سری قصه‌های چاپ شده نویسندگان آفریقایی در سال ۱۹۸۹ آمده بود. انتخاب قصه‌ی محجوب به مناسبت سی‌امین مراسم سالگرد نویسندگان آفریقایی از میان ۸۰۰ نویسنده از سی کشور مختلف آفریقایی بوده است.

او جایزه خود را که هزار پوند بود در لندن دریافت کرد و به محل سکونتش، دانمارک بازگشت.

از دل به کاغذ و مومیایی



از دل به کاغذ مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه جواد مجابی در فاصله‌ی سال‌های ۵۰ تا ۷۰ است که اخیراً از سوی نشر قطره منتشر شده است.

مومیایی رمان دیگری از جواد مجابی است که پس از «شهر بندان» و «شب ملخ»، منتظر نوبت چاپ بود و اینک در حال انتشار است.

مومیایی عبور شبحی تاریخی از سده‌ها و سلسله‌های گذشته است تا به‌عنوان گوهر تاریخ به امروز برسد و به فردای نامنتظر سفر کند.

علاوه بر مومیایی، رمان‌های فردوس مشرقی و عبور از باغ قرمز و برج‌های خاموشی و چاپ دوم شهربندان از این نویسنده آماده‌ی انتشار است.



ایران‌شناسی در دهه‌ی اخیر

ایرانشناسی در دهه‌ی اخیر عنوان سمپوزیومی بود که اواخر سال پیش از سوی «انتشارات باران» در استهکلم برگزار شد.

از ایران جواد مجابی و محمد علی سپانلو و هوشنگ حسامی در این سمپوزیوم شرکت کردند.

محمد علی سپانلو در زمینه‌ی شعر امروز ایران سخن گفت.

موضوع سخنرانی جواد مجابی آسیب‌شناسی فرهنگ در جهان‌سوم بود و هوشنگ حسامی در باب سینما و تئاتر ایران بحث‌هایی را مطرح کرد.

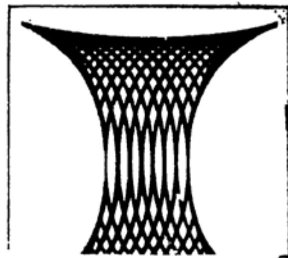
علاوه بر سخنرانی و شعرخوانی مجابی و سپانلو در پایتخت سوئد هنرمندان ایرانی به شهرهای اوپسالا، یوته بوری و مالمو دعوت شدند تا با خواندن داستان، شعر و گفتگو در باب هنر امروز ایران، پیوند خود را با ایرانیان مقیم خارج استوار سازند و مسایل فرهنگی ایران امروز را با هموطنان در میان نهند و از فعالیت‌های فرهنگی به‌ویژه آثار آفرینشی آنان آگاه شوند.

متن سخنرانی جواد مجابی را در شماره‌ی آینده خواهید خواند.

قصه‌های کهن چین

به‌زودی کتاب قصه‌های کهن چین نوشته‌ی لوشون با ترجمه‌ی محمد قاسم‌زاده منتشر خواهد شد. لوشون (۱۹۳۶-۱۸۸۱) از مشهورترین نویسندگان معاصر چینی است که داستان‌ها و نوشته‌های کهن را باز پرداخته است.

همچنین قاسم‌زاده تاریخ ادبیات کلاسیک چین نوشته‌ی خانم فنگ را نیز در دست ترجمه دارد که در واقع طرح کلی ادبیات کلاسیک چین از کهن‌ترین دست نوشته‌ها تا ۱۹۱۹ است. مترجم فارسی هر دو کتاب را از برگردان انگلیسی آنها ترجمه کرده و با متن چینی آن مقایسه کرده است.



آمار یونسکو از انتشار کتاب در ایران

بر اساس آخرین گزارش ارسال شده به سازمان علمی فرهنگی «یونسکو» کتاب‌های ادبی بیشترین عنوان و کتاب‌های مذهبی بیشترین تیراژ را در میان کتاب‌های چاپ شده در سال ۱۹۹۱ داشته‌اند. تعداد کتاب‌های چاپ اول منتشر شده در سال ۱۹۹۱ از نظر عنوان ۲۹۹۳ و از نظر تیراژ ۲۴۳۰۹۰۰۰ جلد بوده است.

بر اساس این گزارش تعداد عناوین، موضوعات و میزان تیراژ کتاب‌های چاپ شده در زمینه‌ی ادبی ٦٦٤ مورد تألیف با تیراژ ۲۳۲۵۱۵ جلد در زمینه‌ی مذهب ٤٨١ مورد تألیف با تیراژ ۲۵۸٦۱۵ جلد؛ زبان‌شناسی ۲۸۷ مورد تألیف با تیراژ ۱۲۸۸٤ جلد؛ تاریخ و بیوگرافی ۲۲٦ مورد تألیف با تیراژ ۹۲۳۲ جلد؛ علوم پزشکی ۲۰٦ مورد تألیف با تیراژ ۷۱۹٤ جلد؛ موضوعات عمومی ۱۳۷ مورد تألیف با تیراژ ٤۲۰۳ جلد. فلسفه و روان‌شناسی ۱۲٦ مورد تألیف با تیراژ ۱۳۰۷ جلد؛ مهندسی، تکنولوژی و کشاورزی ۹۳ مورد تألیف با تیراژ ٤٦٤۵ جلد؛ ادبیات تاریخی ۳٤ مورد تألیف با تیراژ ۱۰۵۲۵ جلد؛ مدیریت و حکومت داری ۲۷ مورد تألیف با تیراژ ۱۰۱٦۵ جلد؛ جغرافی ۱۱ مورد تألیف با تیراژ ٤۵٦ جلد؛ قوم نگاری ۹ مورد تألیف با تیراژ ۱٦۹٦۵ جلد؛ تجارت، ارتباطات و توریسم ۹ مورد تألیف با تیراژ ۳۱۲ جلد؛ هنرهای ملی ٤ مورد تألیف با تیراژ

۱۳۶ جلد.

بر پایه‌ی همین گزارش تعداد کتاب‌های چاپ اول مربوط به کودکان حدود ۴۵۹ عنوان با تیراژ ۶۸۸۰ جلد بوده و از نظر زبان کتاب‌ها نیز، زبان انگلیسی با ۳۶۹ مورد بیشترین میزان و زبان آلمان با ۲ مورد کمترین میزان چاپ به زبان‌های بیگانه را به‌خود اختصاص داده‌اند. ضمناً ارقام مربوط به تیراژ در ۱۰۰۰ ضرب می‌شوند.

کارهای تازه‌ی پاشایی

ع. پاشایی پس از انتشار کتاب دائو: راهی برای تفکر چهار کتاب دیگر نیز آماده‌ی انتشار دارد.

کتاب انگشت و ماه که تفسیر هشت شعر شاملو است به نام‌های: مرگ ناصری، در لحظه، سلاخی می‌گریست، باران، ترانه‌ی آبی، شعر صبح و هنوز در فکر آن کلاغم. این کتاب علاوه بر مقدمه، موخره‌ای به‌نام «زنگار و آینه» دارد که شامل نظرات انتقادی دیگران درباره‌ی این تفسیرهاست.

کتاب دائو رابطه‌ها (تعادلی میان مرد و زن) که بررسی عشق و عشق جسمانه و تحلیل این مسأله از زاویه‌ی دائویی، به‌طور فلسفی و استتیک است.

کتاب هستی بی کوشش (یوگا سوتره‌های پتنجلی) که کهن‌ترین کتاب درباره‌ی یوگا به همراهی تصاویر است.

و کتاب کلیدهای زن نوشته‌ی تیچ نات هان ویتنامی است که از دیدگاه دیگری به ذن نگریسته است.

انگشت و ماه را نشر «باغ آینه» و سه کتاب دیگر را فراروان منتشر خواهد کرد.



بتهوون و بریو

سی‌وچهارمین جشنواره بتهوفن بن، با اجرای کنسرتی عمومی به رهبری دنیس راسل دیویس آغاز شد. این برنامه که ارکستر بتهوفن هال در مقابل پنج هزار شنونده اجرا کرد، شامل سمفونی ششم بتهوفن و قطعه *La Retirata Notturna di Madrid* بود. بنا بر سنت هر ساله در این جشنواره آثار متعددی از آهنگسازانی چون لوچیانو بریو، گوستاو ماهلر، شومان، شوبرت، جان کیج، کاگل و دیگران در کنار آثاری از بتهوفن به اجرا درآمد و مثل همیشه جشنواره مجموعه‌ای از رهبران، ارکسترها و نوازندگان طراز اول را گرد هم آورده بود.



لکه‌ای از عمر

مجموعه‌ی شعر تازه‌ی احمدرضا احمدی شاعر مدرنیست معاصر است که به‌زودی نشر «نوید» شیراز منتشر خواهد کرد. این مجموعه شعر ۲۵۵ صفحه‌ای، شامل شعرها و نثرهای شاعرانه‌ی احمدی است که پس از آخرین کتابش قافیه در باد گم می‌شود سروده شده است.

احمدرضا احمدی به‌رغم عدم حضورش در سال‌های آغازین دهه‌ی شصت، دو سالی است که نشان داده در صورت امکان و محیط سالمی برای فعالیت، چندان هم قلمش را آرام نمی‌گذارد و می‌تواند به مناسبت‌های گوناگون، دور از زمینه‌ی شعر و شاعری، به‌ویژه در زمینه‌ی سینما و موسیقی، بسیار فعال باشد. چنانچه امروز کمتر نشریه‌ای منتشر می‌شود که از احمدی اثری نداشته باشد.

همچنین باخبر شده‌ایم که احمدرضا احمدی در تدارک انتشار نواری است با صدای خودش که مجموعه‌ای از شعرهای عاشقانه‌ی شاعران معاصر است.

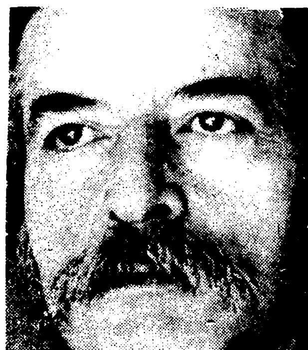
آشوری در تدارک یک فرهنگ

داریوش آشوری محقق و مترجم نامدار سرگرم تهیه و تدوین فرهنگ جامع واژگان علوم انسانی است. این فرهنگ شامل ۲۵۰۰۰ واژه است و در مقابل هر یک، برابر فارسی پیشنهادی آنها آمده است.

آشوری از کسانی است که سعی در ارائه‌ی کلمات فارسی در برابر واژگان غربی دارد و گفتنی است که واژگان پیشنهادی او همواره برای مترجمان علوم انسانی جایگاه ویژه‌ای دارد. به‌عنوان مثال در برابر پساوند ism- در کلماتی نظیر «رئالیسم» و «ایده‌آلیسم» که سال‌ها در برابر آنها «واقع گرایی» و «پندارگرایی» به کار می‌رفت، آشوری با استفاده از پساوند «باوری» به‌جای «گرایی» در برابر مفهوم فلسفی این دو واژه، «واقع باوری» و «ایده باوری» را ساخته است.

او همچنین پساوند منسوخ «ـیک» را که پیشتر فقط در کلمات «تاریک» و «نزدیک» به کار می‌رفت، دوباره احیا کرد و در برابر مفهوم تجریدی منسوب به مکاتب و دانش‌ها در علوم انسانی به کار برد و واژگانی چون «روان شناسیک» و «زیبایی شناسیک» را ارائه داد.

پیش از این آشوری مجموعه‌ی برابرهای فارسی اختراعی و یا کشفی مترجمان مختلف را در برابر «واژگان فلسفه و علوم اجتماعی» گردآورده بود و در کتابی به همین نام منتشر کرده بود.



کناره‌ی پاییز

به‌زودی از کاظم سادات اشکوری مجموعه‌ی در کناره‌ی پاییز از سری «حلقه‌ی نیلوفری» (نشر نوید شیراز) در ۱۰۰ صفحه منتشر خواهد شد. این مجموعه شامل شعرهای او در سال‌های ۶۹ و ۷۰ است.

همچنین اشکوری کتاب خانه‌ام ابری‌ست، کاری تحقیقی در زمینه‌ی مردم شناسی را، پیرامون مسکن روستاهای شمال ایران آماده‌ی انتشار دارد.

کتاب نگاهی به نشریات گهگاهی او را نیز که نگاهی است به ۱۰۰ عنوان نشریه‌ی غیر دولتی از سال ۳۲ تا ۵۷، انتشارات «تیراژه» در ۵۳۶ صفحه انتشار خواهد داد.





هزاران صدا

اول اردیبهشت چقدر آشناست.

اول اردیبهشت ۳۰ که «بهار» را برد، اول اردیبهشت ۵۹ که «سهراب» را برد...

دو شاعر در دو سوی محور نگاه: بهار از آن سو، سپهری از آن سو ـ و بی‌شک هر دو از این سو!ـ.

این تقارن بی‌معنا نیست. گویی تاریخ می‌خواهد بگوید بهار و سپهری دو صدا از یک دهانند ـ و بی‌شک تمام شاعرانی که سرگذشت مشترکی دارند این گونه‌اند ـ. همین نمونه کافی‌ست که وقتی بهار در آن چکامه‌ی پر سوزش، که از جاودانه‌ترین شعرهای معاصر ماست ـ نفرت خود را از جنگ جهانی با مرثیه‌ای برای شهیدان در می‌آمیزد:

لاله خونین کفن از خاک سر آورده برون
خاک مستوره‌ی قلب بشر آورده برون
نیست این لاله‌ی نوخیز که از سینه‌ی خاک
پنجه‌ی جنگ جهانی جگر آورده برون
یا به تقلید شهیدان ره آزادی
طوطی سبز قبا سرخ پر آورده برون

سپهری نیز با صدایی پر درد همان نفرت را و مرثیه را با غفلت همیشگی انسان، توأمان می‌سراید:

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم
و افتاد
حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم
و تر شد
در آن شب که چرخ زره‌پوش از روی رویای
کودک گذر داشت،
قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس
آسایشی بست؟!

این است که بهار و سپهری ـ و بی‌شک تمام شاعران که سرگذشت مشترکی دارند ـ چند صدا از یک دهانند و چه حاجت به آوردن بی‌نهایت نمونه‌ها که همه در ذهن دارند.

اول اردیبهشت چقدر آشناست.

روی تقویم این روز نام بهار و سهراب نوشته است. عزیزش بداریم...



هومن عباسپور



نشر مرغ آمین









طلا در مس

اثر ماندگار رضا براهنی
در شعر و شاعری جدید
در ۲۱۱۲ صفحه،
۳ جلد و به قیمت ۲۲۵۰۰ ریال

منتشر شد

● سفارش کتاب از طریق پست:
اینجانب (نام و نام خانوادگی) ________
به نشانی ________
کد پستی ________ تلفن ________ با ارسال فیش بانکی به
شماره ________ به مبلغ ________ ریال به حساب جاری
۹۸۵۱۵۶۸۲ تهران بانک تجارت شعبه خیابان ایرانشهر شمالی
(شهید کلانتری) به نام نشر مرغ آمین، تقاضای دریافت کتاب‌های
ذیل را دارم.

لیست کتب منتشر شده و یا کتاب‌هایی که توزیع آنها انحصاراً توسط نشر مرغ آمین صورت می گیرد:

- کیمیا و خاک (نقد ادبی)، رضا براهنی، ۶۰۰ ریال
- بزرگان سیستان (تاریخی)، ایرج افشار سیستانی، ۱۸۵۰ ریال
- اسماعیل (مجموعهٔ شعر)، رضا براهنی، ۳۵۰ ریال
- بیا کنار پنجره (مجموعهٔ شعر)، رضا براهنی، ۵۰۰ ریال
- سیستان نامه (تاریخی)، ایرج افشار سیستانی، (۲ جلد) ۱۱۰۰۰ ریال
- رازهای سرزمین من (رمان)، رضا براهنی، (۲ جلد)، ۴۸۰۰ ریال، کمیاب
- زنی ناتمام (اتوبیوگرافی لیلیان هلمن)، ترجمهٔ ساناز صحتی، ۲۳۰۰ ریال
- و پیامی در راه (مرقع خوشنویسی)، به خط صدیق ۵۵۰۰ ریال
- فصل پنهان (مجموعهٔ شعر)، مفتون امینی، ۱۲۰۰ ریال
- نگذارید به بادبادکها شلیک کنند (داستان کوتاه)، فریده چیچک اوغلو، ترجمهٔ فرهاد سخا، ۱۰۰۰ ریال
- غرقهٔ توفان در املاء و رسم‌الخط فارسی، ملک ابراهیم امیری، ۱۰۰۰ ریال
- انسان و سوسیالیسم در کوبا، ترجمهٔ شهره ایزدی، ۸۰۰ ریال
- طلا در مس (نقد شعر و شاعران معاصر نوپرداز)، رضا براهنی، (۳ جلد) ۲۱۱۲ صفحه، ۲۲۵۰۰ ریال
- MS-DOS 6، روایت ششم MS-DOS، ۴۸۰۰ ریال

نشر مرغ آمین- خیابان کریمخان بین ایرانشهر و خردمند
تلفن ۸۳۶۸۷۳